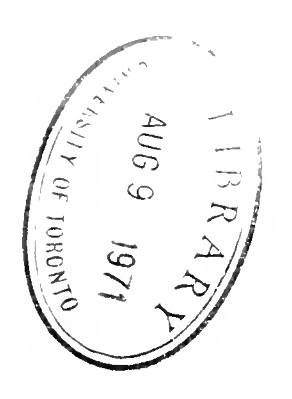

3 1761 00814308 3



LOUIS BRÉHIER

L'HOMME DANS LA SCULPTURE ROMANE

PARIS
LIBRAIRIE DE FRANCE
110, Boulevard Saint-Germain, 110


LIBRARY
AUG 9 1971
UNIVERSITY OF TORONTO

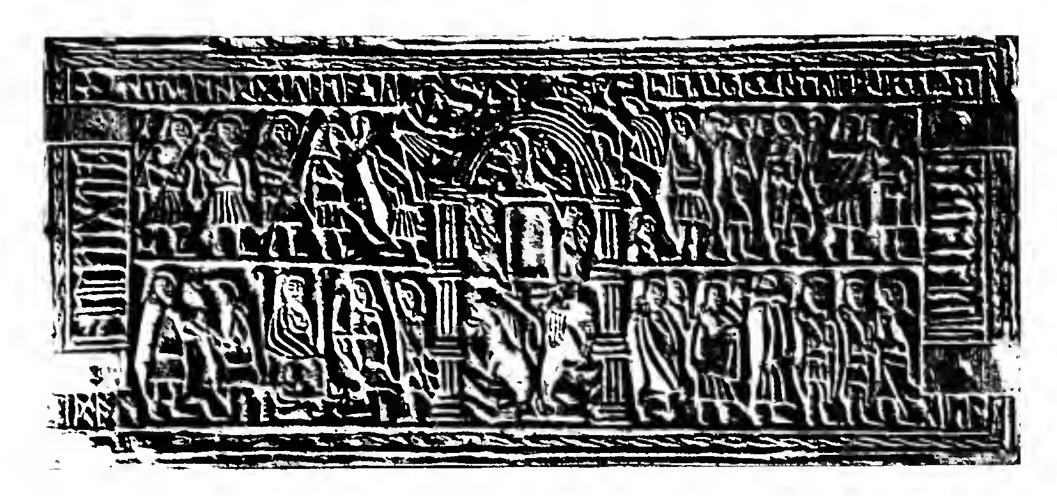


FIG. 1. LE COFFRET D'AUZON

L'HOMME DANS LA SCULPTURE ROMANE

...Et parmi les chefs-d'œuvre, en est-il de plus beau que l'homme, je vous le demande ?

A. BESNARD. Sous le ciel de Rome.

Dans les siècles qui précédèrent l'apparition de la sculpture romane, la rupture de l'art occidental avec la tradition antique fut complète. A l'esthétique gréco-romaine succéda un idéal nouveau et la figure humaine ne fut plus désormais la mesure et le centre de l'art. Au goût de la ligne noble et harmonieuse, profilée en haut-relief, se substitua celui des surfaces d'ornements impressionnistes où la multiplicité charmante des combinaisons géométriques semble défier les limites de l'imagination. Si la figure humaine intervient encore dans la décoration, elle doit se plier à cette régularité, à cette symétrie : elle finit par devenir un simple ornement qui la rend à peine reconnaissable. Des œuvres exécutées dans des

pays très divers, les miniatures du Pentateuque de Saint-Gatien de Tours, où l'on reconnaît l'inspiration d'un modèle syrien, les peintures des manuscrits irlandais, les ivoires anglo-saxons, en particulier le curieux coffret d'Auzon à inscriptions runiques (fig. 1) nous montrent la déformation progressive du canon humain suivant un schéma géométrique (1). En un mot, à la fin de l'époque mérovingienne, l'art occidental semblait entraîné dans les mêmes voies que les arts décoratifs de l'islam.

Mais ce fut alors qu'un événement considérable se produisit, qui changea le cours de l'histoire. La renaissance des études, due à l'action personnelle de Charlemagne et aux efforts de son entourage de lettrés, fut accompagnée d'un retour de l'art aux modèles antiques et à l'ornement classique. La figure humaine reparut avec sa forme et ses proportions normales. Que l'on compare tel Christ d'un évangéliaire irlandais, dont tous les traits sont faits de figures géométriques, avec la majestueuse figure du frontispice de l'Evangéliaire de Charlemagne et l'on comprendra toute l'importance de cette révolution, attestée par l'ensemble des miniatures et des ivoires de l'époque carolingienne.

Et ce qui nous intéresse surtout, c'est de ce mouvement qu'est sortie la renaissance des arts plastiques. Des œuvres de dimension encore modeste, comme la statuette de bronze de Charlemagne du Musée Carnavalet, comme le sarcophage d'Adeloch, évêque de Strasbourg, daté de 831, comme les plats de reliure en ivoire ou en argent repoussé (fig. 10), comme les intailles sculptées qui reparaissent après une longue éclipse, montrent que les artistes ont retrouvé à cette époque le sens du relief, la vision des corps dans l'espace. C'est au même moment que dans certaines provinces du centre on imagine de renfermer les reliques de la Vierge et des saints à l'intérieur de statues de bois recouvertes de plaques d'or et d'argent. Un texte curieux, négligé jusqu'ici, m'a permis de remonter jusqu'à

(1) Sur cette déformation cf. L. Bréhier. L'art préroman (dans *L'Amour de l'Art*, septembre 1924).

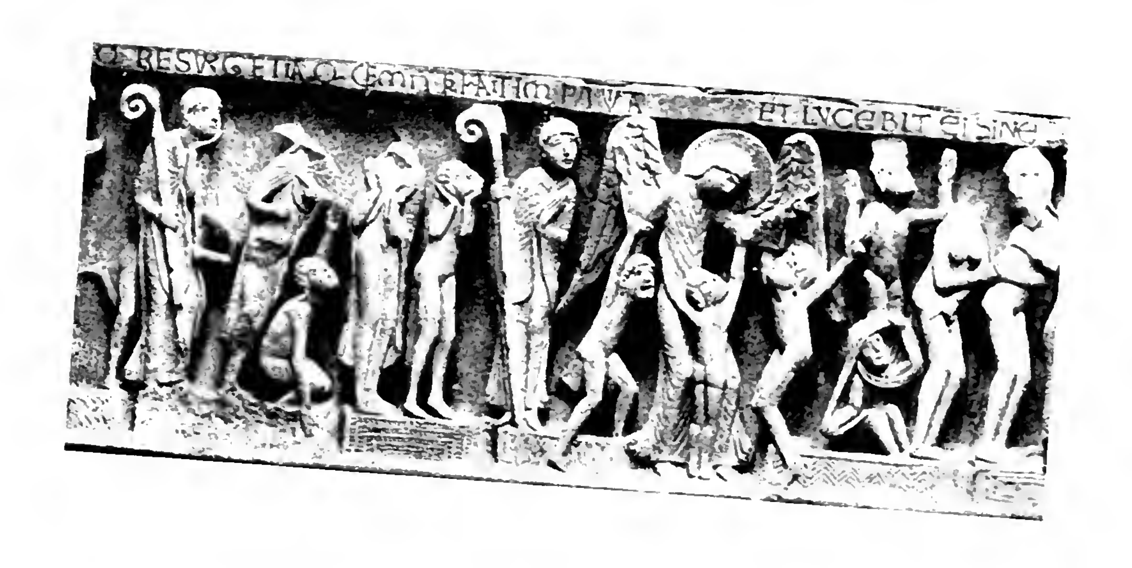


FIG. 2. - LA VIERGE D'OR.

la plus ancienne de ces statues-reliquaires, qui sont en somme les premières œuvres sculptées dans l'espace depuis la fin de l'antiquité (fig. 2). Cette ancêtre des statues romanes était une Vierge revêtue de lames d'or, exécutée avant 946 par le clerc Aleaume, orfèvre et architecte, avec l'aide de son frère Adam pour le compte d'Etienne II, évêque de Clermont et abbé de Conques. La célèbre statue d'or de sainte Foy, parvenue jusqu'à nous, est contemporaine de cette œuvre (1).

Tel fut le point de départ de la sculpture occidentale dont le développement s'est poursuivi avec une logique parfaite jusqu'au XVIe siècle. L'événement décisif qui domine son histoire est cette réapparition de la figure humaine. Il s'agit pour nous de rechercher de quelle manière elle a été traitée dans l'art roman et de dégager autant que possible les doctrines esthétiques contenues implicitement dans les interprétations qu'en ont données les sculpteurs. En d'autres termes, quelle idée les maîtres romans se faisaient-ils de la beauté humaine? La question a un immense intérêt historique, puisque la transition entre la sculpture romane et la sculpture gothique est insensible, puisque la statuaire de la Renaissance elle-même doit beaucoup à cette tradition médiévale. C'est de l'origine même de la sculpture moderne qu'il s'agit.

(1) L. Bréhier. La cathédrale de Clermont au Xe siècle et sa statue d'or de la Vierge (dans la Renaissance de l'Art Français, avril 1924).



I

Il est nécessaire d'abord de se rappeler dans quelles conditions s'est développée la sculpture romane. Il va sans dire qu'il n'existait aucun enseignement professionnel, mais que des méthodes plus ou moins empiriques, des secrets d'atelier, des tours de main étaient transmis par les maîtres à leurs apprentis. L'art de tailler les pierres avait disparu après les invasions barbares et au Xe siècle une égale impuissance se manifestait dans la construction des édifices et dans la sculpture. Avant de pouvoir galber la pierre à l'aide du ciseau et de lui donner les formes d'un corps dans l'espace, il fallut d'abord apprendre à l'appareiller. Il en résulte que les progrès de la sculpture sur pierre ont suivi de près ceux de l'architecture. On aurait tort de vouloir apprécier la sculpture monumentale d'une époque d'après des œuvres exécutées en d'autres matériaux que la pierre. C'est ainsi qu'au début du XIe siècle Bernward, évêque d'Hildesheim, érige sa célèbre colonne de bronze, dont les reliefs, malgré leur style barbare, indiquent une grande avance sur la sculpture en pierre du même temps. Il en est de même des ivoires et de l'orfèvrerie repoussée, comme l'admirable autel de Bâle du musée de Cluny, fabriqué vers 1019 pour l'empereur Henri II.

Le cas de la cuve baptismale de Saint-Barthélémy de Liége est d'ailleurs typique. La perfection de ce chef-d'œuvre de toreutique romane semblait à plusieurs archéologues une raison suffisante de contester la date de 1112 qui lui est attribuée. Or M. Marcel Laurent a montré (Bulletin Monumental, 1924), d'une manière décisive, que les témoignages historiques, épigraphiques et archéologiques concordent et que cette œuvre fut bien exécutée sous l'abbé d'Orval, Hellin (1107-1118), par l'orfèvre Renier de Huy, à une époque où la sculpture sur pierre sortait à peine de la période d'enfance.

On ne peut donc, pour dater une sculpture sur pierre, recourir à des œuvres exécutées en d'autres matériaux plus malléables. La vérité, c'est que la maladresse technique a pesé d'un poids très lourd sur les débuts de la sculpture romane et il a fallu aux artistes un long apprentissage, de multiples tâtonnements, avant de pouvoir réaliser dans la pierre les figures des personnages avec la même habileté que des peintres, des ivoiriers, des orfèvres, des toreuticiens.

En fait on constate une véritable concordance entre le développement de la mouluration architecturale, qui s'affine progressivement et devient plus expressive, et les progrès de la sculpture sur pierre. La fermeté des lignes dans les constructions correspond, dans la sculpture monumentale, à un dessin plus correct, à un relief plus accusé. Si l'on veut placer l'histoire de l'art roman sur un terrain vraiment solide, il faut se garder de négliger ce point de vue.

D'autre part, pour apprécier le rôle de la figure humaine dans l'art roman, il faut rechercher quel était le programme imposé aux sculpteurs. On constate d'abord que la statue proprement dite, que l'on peut examiner sous toutes ses faces, n'a jamais tenu dans l'art roman qu'une place des plus restreintes. On n'en connaît guère d'autres spécimens que les statues-reliquaires de la Vierge et des saints, particulières, à l'origine, à l'Auvergne et aux régions méridionales du Massif Central. Ce n'est pas de ce côté que l'art s'est développé, puisque lorsqu'on a, dans la suite, imité ou reproduit ces

statues, on est resté fidèle, pour des raisons religieuses, aux types les plus archaïques.

Toutes les autres statues, y compris celles des célèbres cavaliers des églises du sud-ouest, sont toujours adossées à un mur et en font même partie intégrante. Il en est de même des images plus petites qui garnissent les voussures des portails ou sont sculptées sur des chapiteaux (fig. 3). Le



FIG. 3. CHAPITEAU ARCHAÏQUE.

programme de la sculpture romane est donc en réalité exclusivement architectural et décoratif. La figure humaine n'y est pas traitée pour elle-même, mais elle doit être adaptée au rôle utile ou ornemental qui lui a été destiné. Si le style s'est modifié, le point de vue artistique n'a guère changé depuis les temps barbares. L'homme intervient dans la sculpture comme un ornement, au même titre que les motifs végétaux ou zoomorphiques auxquels il est souvent mêlé.

Mais ce qu'il faut noter, c'est la place de plus en plus grande que tient l'humanité dans ce décor monumental. Il est douteux que des personnages sculptés aient orné les portails de l'époque carolingienne (1) : la plupart du temps

(1) Ainsi que l'a montré Paul Deschamps (La renaissance de la sculpture en France à l'époque romane. Bulletin Monumental, 1925).

une simple croix de pierre encastrée dans le pignon décorait seule la façade des églises. De la fin du xᵉ et du début du xiᵉ siècles datent les plus anciens chapiteaux historiés de personnages. Les thèmes iconographiques apparaissent au-dessus des portails (linteau de Saint-Genis-des-Fontaines en Roussillon, daté de 1020) ou formant des frises autour des chevets (abside de Saint-Paul-lès-Dax, fin du xᵉ siècle). Vers 1100 le cloître de Moissac a des statues adossées à ses piliers et dans la première moitié du xiiᵉ siècle s'élaborent les grandes façades bourguignonnes, languedociennes, provençales, lombardes, poitevines, avec leurs ensembles de statues. La figure humaine règne partout, sur les modillons qui soutiennent les corniches, sur les corbeilles des chapiteaux, sur les tympans, dans les voussures, aux jambages des portails, sous les arcatures des porches, sur les tombes monumentales. L'aboutissement de cet art c'est le grand portail du type de Saint-Denis ou de Chartres avec ses statues-colonnes aux jambages, le peuple de statuettes qui garnit ses voussures et le thème iconographique de son tympan. Le programme est allé ainsi en s'élargissant, mais sa nature n'a jamais varié : il est resté exclusivement décoratif et, sauf les statues-reliquaires en bois peint ou revêtues de métal, de faible dimension d'ailleurs et peu nombreuses en dehors de leur pays d'origine, il n'existe encore aucune statue indépendante, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur des édifices.

En raison même de la complexité, de l'exubérance un peu confuse de l'art roman, rechercher où il puise ses inspirations est une tâche des plus délicates. De nombreux travaux récents permettent cependant d'apercevoir les grandes lignes de la question.



II

C'est à d'autres arts décoratifs, à la peinture, aux étoffes, aux ivoires, etc..., que les sculpteurs de l'époque romane ont demandé les modèles de leurs compositions. La recherche des sources dont ils se sont inspirés nous aidera donc à comprendre comment ils ont interprété la figure humaine.

Il est certain qu'au XIIe siècle le travail d'après nature est à peu près nul. En Occident les études d'anatomie ne sont pas antérieures au XIVe siècle et leur action sur l'art a été très lente. La plupart des observations précises, des gestes bien étudiés, des attitudes naturelles qu'on remarque dans la sculpture romane sont dus à d'autres modèles et remontent parfois à un passé très lointain. Il ne faut pas cependant exagérer l'absence d'originalité dans la sculpture romane. Tout d'abord l'imagier a bien souvent traduit en relief des peintures ou de simples dessins dont il a dû modifier la composition. Les détails précis qui nous renseignent sur l'armement, sur les costumes et même sur les édifices contemporains abondent dans la sculpture romane. Elle nous permet de suivre la transformation de l'armure de guerre et des modes civiles. La variation de la forme de la mitre attribuée aux évêques est même un précieux indice chronologique. Toutes ces notations, dont l'exactitude est confirmée par des monu-

ments contemporains comme les sceaux, révèlent des observations directes et permettent d'attribuer aux sculpteurs une part d'originalité et d'initiative.

Nous en avons d'ailleurs des preuves matérielles. Sur un chapiteau de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme), l'église actuelle est représentée exactement, mais avec ses tours de façade encore inachevées : le dessin a donc été exécuté pendant les travaux de construction et avec un curieux souci d'exactitude (1). Une autre corbeille auvergnate, due au maître du chœur de Notre-Dame-du-Port, Robert de Clermont, représente des épisodes du poème de Prudence qui raconte la lutte des Vertus contre les Vices. L'imitation des miniatures d'un manuscrit carolingien de Prudence se trahit par les casques à deux côtes et les broignes que les Vertus guerrières portent sur leurs jupes, mais un guerrier coiffé, du casque conique, la ventaille de son haubert relevée jusqu'au nez, est armé à la mode de la première moitié du XIIe siècle et ne peut être que de l'invention du sculpteur.

Bien plus, sur la même corbeille figure le donateur Etienne offrant un chapiteau et habillé comme un bourgeois du temps : les détails minutieusement étudiés de son costume, la " chainse " plissée que l'on aperçoit sous le vêtement de dessus à manches courtes, les chausses collantes, les souliers pointus, les houseaux qui s'arrêtent au mollet et surtout sa physionomie expressive, encadrée d'une large barbe, nous permettent de voir, dans cette effigie, un portrait réel. Un autre chapiteau auvergnat, à l'église de Volvic, nous montre le donateur Guillaume Debez. Des exemples analogues se rencontrent dans d'autres régions, par exemple, le roi de l'autel d'Avenas (Rhône) que l'on croit être Louis VII, les deux donateurs de l'autel de la cathédrale de Bâle dont la physionomie a un caractère bien individuel, le comte de Hollande Thierry et la comtesse Pétronille, d'un style plus

(1) On peut en rapprocher la célèbre figure du médaillon de Vézelay, exécutée après l'incendie de 1120 et qui tient à la main un modèle d'église inachevée.

archaïque, sur le tympan d'Egmond (vers 1129, musée d'Amsterdam), etc...

Il faut citer enfin les statues funéraires dont l'idée même suppose des observations personnelles. Malgré la grossièreté avec laquelle Gérard de Vaudemont (mort en 1108) et Hadwide de Dagsbourg sont représentés sur leur tombe, (Nancy, chapelle des Cordeliers), on discerne des traits bien individuels. La statue de l'abbé Durand, adossée vers 1100 à l'un des piliers du cloître de Moissac, est remarquable par le caractère réaliste de sa figure grasse et allongée. Celle de Guillaume Jorda, évêque d'Elne (mort en 1186), montre dans le traitement des ornements liturgiques le progrès de ces qualités d'observation qui n'ont jamais fait défaut aux maîtres romans. Il serait donc tout à fait injuste de croire qu'ils se sont bornés à reproduire sans changement des cartons d'atelier. L'étude de l'iconographie religieuse elle-même, c'est-à-dire du domaine par excellence d'une tradition impérieuse, montrerait qu'ils ont bien souvent renouvelé de vieux thèmes et fait preuve d'originalité.

Il est donc intéressant de constater que les maîtres romans n'ont jamais perdu contact avec la réalité et, plus leurs procédés techniques se sont perfectionnés, plus la part de leurs observations directes a augmenté : l'épanouissement de la statuaire gothique fut le résultat de leurs patients efforts.

Mais, ces réserves faites, il faut se rendre à l'évidence : des observations de détail, si intéressantes qu'elles soient, ne suffisent pas à constituer un style et ce qu'ils étaient impuissants à créer eux-mêmes, les sculpteurs l'ont demandé à des arts décoratifs dont les procédés techniques étaient plus perfectionnés que ceux de la sculpture. Ils ont transposé en pierre, dans l'ornementation de l'église, les thèmes qui leur étaient fournis par d'autres arts : les interprétations diverses qu'ils ont données de la figure humaine n'ont pas d'autre origine.

Or, dans l'art européen du XIe siècle, la représentation de l'humanité obéit à trois traditions qui reposent sur des principes diamétralement opposés. Il y a d'abord l'homme-orne-

ment dont le corps, figuré par des lignes régulières, a dû s'adapter à l'ornementation géométrique qui règne sur les étoffes coptes, dans les œuvres franques ou irlandaises de l'époque mérovingienne, enfin dans l'art arabe. La Renaissance carolingienne a atténué l'importance de cette tradition sans la faire disparaître entièrement : la sculpture romane lui doit sa prédilection pour la symétrie des figures affrontées ou adossées.

Dans l'art syrien, au contraire, et dans l'art copte qui lui est apparenté l'homme est représenté dans sa réalité, sans aucun souci d'embellissement, avec ses tares, sa vulgarité, sa laideur. Ce fut sous l'action de cet art naturaliste que l'iconographie religieuse fut transformée au VIe siècle : des œuvres comme les patènes d'Antioche et de Stûma, comme les miniatures des évangéliaires de Rossano et de Sinope et plus tard comme les peintures rupestres des ermitages de Cappadoce (VIIIe-XIIe siècles), nous montrent un effort systématique pour reconstituer les épisodes du récit évangélique dans leur réalité dramatique, avec une insistance voulue, sur les scènes les plus pénibles, sur les souffrances et les humiliations du Christ, sur les supplices des martyres. C'est dans ce milieu artistique qu'apparaît la figure effrayante de l'ascète au visage osseux, à la barbe hirsute, au corps amaigri, au vêtement sordide. Tel est le style qui règne dans les miniatures des manuscrits de la Syrie et de la Haute-Egypte et, grâce à des importations nombreuses, s'est propagé en Occident.

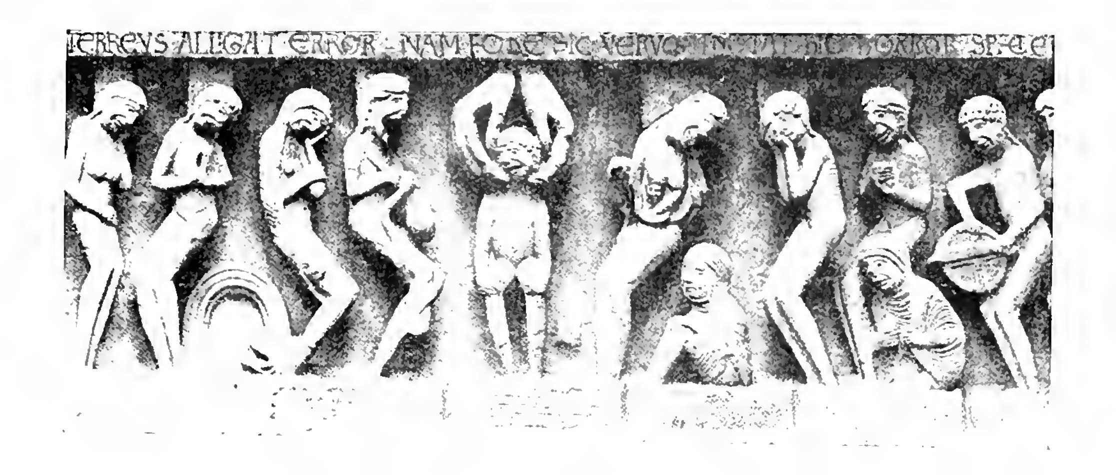
A cette vue pessimiste de l'homme et de ses destinées s'oppose la tradition classique qui revit dans l'art byzantin et dont se réclame la Renaissance carolingienne. Ici l'idéal se substitue à la réalité : des figures aux traits réguliers, conformes au canon antique, des attitudes calmes, des gestes empreints de noblesse, des draperies majestueuses aux plis harmonieux, un même éloignement pour tout ce qui sentirait la vulgarité ou la laideur, des compositions savamment ordonnées, sans surcharge de détails et avec des personnages peu nombreux, tels sont les principes de cette école de

tradition hellénique qui a créé, elle aussi, une iconographie religieuse à son image, dès le v[e] siècle et s'est perpétuée dans l'art byzantin.

C'est un fait qu'on a déjà mis en lumière qu'entre ces traditions opposées les sculpteurs romans n'ont pas su ou n'ont pas voulu choisir (1). Les thèmes d'inspiration hellénique se mêlent dans leurs œuvres et parfois dans la même église à ceux de la tradition syrienne. Tout au plus peut-on dire que cette dernière tradition a eu leurs préférences ; leur iconographie religieuse a presque toujours des ressemblances avec celle des peintures de Cappadoce et s'oppose, en général, à celle de l'art byzantin. Mais ce qui nous importe surtout et c'est là-dessus qu'il convient d'insister, ce n'est pas le choix de l'une ou l'autre de ces traditions qui a modifié leur style. L'origine de leur inspiration intéresse l'étude de l'iconographie religieuse : au seul point de vue esthétique elle n'a aucune importance. Ce qui a déterminé le style des sculptures romanes, c'est moins la source elle-même que la nature du monument par lequel elle a été transmise.

Tous ces thèmes religieux ou simplement décoratifs, qu'ils soient d'inspiration antique ou orientale, les sculpteurs les ont connus par des monuments de nature très diverse, tantôt une statue ou un bas-relief, tantôt une miniature ou une étoffe. Or, ce qu'on n'a jamais remarqué suffisamment jusqu'ici, il n'est pas indifférent que le modèle ait appartenu à telle ou telle technique : le même thème emprunté à un sarcophage chrétien ou à une peinture a pu produire deux styles dissemblables. Il est donc absolument essentiel de distinguer dans l'étude de la sculpture romane deux ordres de sources : les thèmes d'inspiration qui intéressent surtout l'étude de l'iconographie ; la technique de l'œuvre d'art qui a fourni ce thème au sculpteur. C'est cette « source technique » qui est vraiment capitale et c'est d'elle que dépend le style des maîtres romans et des écoles régionales.

(1) Cf. Millet. Iconographie de l'Evangile. Paris 1916. — E. Mâle. L'art religieux au XII[e] siècle en France, Paris 1922, chap. II.



III

Ces sources techniques se partagent naturellement en deux catégories : les unes sont plates et relèvent du dessin linéaire, qu'il s'agisse de la peinture murale, de la miniature, des dessins d'étoffes ; les autres sont en relief, sculpture sur pierre, sur bronze, sur ivoire, orfèvrerie repoussée. On peut établir que, suivant la prédominance de l'une ou l'autre de ces catégories de sources, le traitement de la figure humaine a été très différent. Sans doute, il serait très difficile de faire rentrer dans l'une ou l'autre de ces divisions toutes les œuvres romanes sans exception. L'imitation n'a pas toujours été nette et certains exemples nous montrent des contaminations entre les deux classes de techniques. Dans l'ensemble cependant, on peut distinguer dans les sculptures romanes tantôt un aspect pictural, tantôt un style simplement plastique.

On sait que les étoffes précieuses de soie, tissées dans les fabriques persanes, byzantines, arabes, furent importées largement en Occident et fournirent souvent des thèmes aux sculpteurs, mais presque toujours ce sont des spécimens de la faune réelle ou fantastique et la figure humaine y intervient peu.

Plus importante est la peinture murale ou sur manuscrits de parchemin. Il ne faut pas oublier que les voûtes et souvent

les murs des églises étaient recouverts de peintures, comme d'ailleurs les chapiteaux et toutes les sculptures. La traduction en relief des thèmes picturaux était facilitée par la technique même de la peinture. Qu'il s'agît d'une muraille ou d'un manuscrit, le peintre dessinait au trait les contours des personnages et des objets, ainsi que les détails essentiels du modèle, comme les plis des draperies, puis ce dessin était revêtu de teintes plates. Le sculpteur n'avait guère qu'à reprendre ces lignes qui formaient comme les arêtes de son relief.

Cette influence de la peinture est prédominante, surtout dans les deux grandes écoles régionales qui représentent le développement le plus brillant atteint par la sculpture française avant 1150, l'école bourguignonne et l'école languedocienne qui déborde au delà des Pyrénées jusqu'à Saint-Jacques-de-Compostelle. Les caractères communs qui distinguent leurs monuments sont bien nets.

Elles ont le même goût pour les corps sveltes et élancés, à la tête parfois trop petite comme celles du Christ du tympan de Vézelay ou des anges qui entourent le trône de l'Éternel au portail de Moissac. L'allongement des corps va même jusqu'à l'exagération et produit des effets monstrueux comme ceux du saint Pierre, du saint Michel et des anges du Jugement Dernier de la cathédrale d'Autun ou des deux anges déjà signalés à Moissac ou encore au même portail les statues de saint Pierre et d'Isaïe des jambages. Les limites de la hardiesse ont été atteintes sur certains trumeaux des portails languedociens, celui de Beaulieu (Corrèze), où des prophètes au corps étiré jusqu'à l'extravagance, tendent tous leurs muscles dans un effort suprême, pour soutenir le massif linteau et celui, plus célèbre, de Souillac (Lot), véritable entassement de figures allongées aux poses invraisemblables : un Abraham démesuré, dont le bras est arrêté par un ange qui descend du ciel, dans une position absolument verticale, des groupes de lutteurs et le fouillis inextricable des hommes dévorés par des monstres. Seule la peinture a pu fournir de pareils thèmes.



FIG. 4. - SAINT MICHEL DE LA CATHÉDRALE DU PUY.

C'est d'un canon analogue, mais avec des proportions plus normales, que relèvent et le beau Christ de l'Ascension du portail de Cahors, et le magnifique groupe de l'Annonciation du Musée de Toulouse, et les statues du tombeau de saint Lazare, exécutées à Autun entre 1170-1189 par le moine Martin, et la plupart des personnages des chapiteaux de Vézelay, Autun, Saulieu, Moissac, Toulouse, etc...

Ces figures allongées sont bien celles qui règnent depuis les temps carolingiens dans la peinture murale ou sur les manuscrits. Les nombreux vestiges de décoration picturale qui nous sont parvenus ou que l'on a retrouvés dans les diverses régions françaises, en Poitou, en Touraine, en Auvergne, en Languedoc, en Bourgogne, attestent cette prédilection pour l'homme à la taille élancée, à la tête petite qu'ont reproduit les sculpteurs. Les exagérations même et les tailles disproportionnées que nous avons notées sur certains monuments se retrouvent dans certaines peintures. Il suffit de rappeler l'immense saint Michel de la cathédrale du Puy (fig. 4) ou les Vertus qui accompagnent le Jugement Dernier du narthex de



FIG. 5.
LE PROPHÈTE ISAÏE.

Brioude ou encore les grandes figures qui ornent les initiales de plusieurs Bibles du XIIe siècle. Toutes ces effigies offrent une parenté évidente avec les personnages à la taille démesurée des portraits bourguignons et languedociens. Les célèbres statues-colonnes du Portail Royal de Chartres et des portails similaires (Le Mans, Corbeil, Saint-Denis, etc....) ne sont qu'une exagération de cette tendance : aucun exemple ne montre mieux comment des conceptions purement picturales ont pu être mises au service de l'ornementation architecturale.

Un autre trait commun à nos deux écoles de sculpture, c'est l'effort naïf et systématique pour exprimer le mouvement des personnages, non seulement par l'agitation des draperies, mais par des gestes et des attitudes souvent gauches et dont la recherche va jusqu'à la mièvrerie. Ce style apparaît déjà sur les magnifiques chapiteaux du chœur de Cluny qui, s'ils ne datent pas de 1095, année de la consécration des autels par Urbain II, ne peuvent être très postérieurs. Les personnages qui représentent les " Tons de la Musique " ou des allégories variées sont modelés avec une véritable délicatesse dont la tradition s'est transmise aux chapiteaux de Vézelay, d'Autun, du Moûtier-Saint-Jean, de Saulieu. Il en est de même en Languedoc et il suffit de rappeler l'attitude contournée du saint Pierre du portail de Moissac ou du prophète Isaïe de Souillac (fig. 5). Le Christ de l'Ascension du tympan de Saint-Sernin de Toulouse exprime son ravissement par une allure sautillante d'une rare gaucherie. Les vieillards de l'Apocalypse de Moissac lèvent la tête vers le trône de l'Eternel, avec cette torsion invraisemblable du cou attribuée aux apôtres sur les miniatures qui représentent la Pentecôte ou l'Ascension

(Pentecôte du missel Yale Thompson de Londres) ou encore les évangélistes recevant l'inspiration d'en haut (saint Marc de l'Evangéliaire d'Amiens, bibliothèque n° 24). Un chapiteau de Vézelay nous semble caractéristique à cet égard : il nous montre la lutte de Jacob avec un ange. Rien de plus naïf que les gestes des deux adversaires : Jacob saisissant au collet l'ange qui ne cherche pas à se défendre, mais désigne le ciel d'une main et de l'autre relève la traîne de son manteau ; certaines miniatures montrant Urbain II consacrant l'autel de Cluny ou Philippe I[er] faisant une donation à Saint-Martin-des-Champs, reproduisent les mêmes gestes enfantins et naïfs.

Les compositions même ont un caractère pictural bien accusé. Il suffit, pour s'en rendre compte, d'examiner le groupe central du tympan de Vézelay, l'attitude du Christ assis incomplètement sur son trône, les apôtres placés sans aucun ordre les uns devant les autres en perspective, enfin un détail essentiellement pictural, les rayons qui partent de la main du Christ pour se poser sur les têtes des apôtres et qu'on retrouve dans les tableaux de la Pentecôte des manuscrits (1). C'est dans le même esprit qu'est traitée l'apparition apocalyptique du portail de Moissac et ce sont des peintres qui ont imaginé les nuages aux lignes sinueuses qui supportent le trône de l'Eternel. Faut-il citer encore les rochers, en forme de flammèches, du tympan de l'Ascension de Mauriac, œuvre purement languedocienne en territoire auvergnat ? On retrouve sur un pilier du cloître de Silos (Vieille Castille) ce type de montagne enfantine, stylisée par des peintres.

M. Mâle a prouvé (Art Religieux au XII[e] siècle, p. 10-13) que les chapiteaux du cloître de Moissac tirent leurs thèmes iconographiques des miniatures de l'Apocalypse de Saint-Sever, mais, ce qui nous importe surtout ici, ils en conservent la composition et le style pittoresque. Un tympan latéral de l'église de Charlieu (Loire) nous montre la table des Noces de

(1) Missel Yale Thompson, Londres. — Evangéliaire du Vatican, lat. 39 — Lectionnaire de Cluny, Bibliothèque Nationale, lat. 2246



FIG. 6. - FRESQUE DE SAINT-SAVIN.

Cana arrondie en hémicycle et vue en perspective : c'est là une conception de peintre. Des sculpteurs ayant à composer un sujet analogue, celui de la Cène (tympan de Dijon, frise de Beaucaire, linteau de Mozat, etc...) figurent une table droite avec tous les personnages assis sur le même plan. Enfin certains chapiteaux de la cathédrale d'Autun, comme le Martyre de saint Etienne, ou le chapiteau décoratif sur lequel on a voulu voir le dieu gaulois armé d'un maillet, évoquent d'une manière irrésistible les initiales enluminées d'un manuscrit. Les pieds des personnages ne touchent pas le sol, mais sont posés sur des bouquets de feuilles d'acanthe ou des enroulements ; c'est à la fantaisie des peintres que sont dues ces pittoresques invraisemblances.

Cette influence de la peinture est surtout sensible dans le traitement des draperies. En Bourgogne, comme en Languedoc, elles sont, en général, collées au corps, dont elles laissent entrevoir les formes, et relevées dans le bas en dessinant un retroussis caractéristique, comme si elles étaient agitées par un vent violent. Sur les chapiteaux du chœur de Cluny, sur le tympan de Moissac, les plis très larges sont comme étagés. A Vézelay, au contraire, sur les statues de l'Hôtel de Ville de Saint-Antonin et, d'une manière générale, sur les œuvres les plus récentes, les plis sont extrêmement nombreux et serrés, mais les draperies sont toujours relevées au bord par le retroussis caractéristique. Il est évident que c'est une conception picturale que les sculpteurs se sont évertués ainsi à traduire en pierre. On retrouve dans la peinture murale du XII siècle ces étoffes aux plis fins, retroussées sur les bords,

légères, mais sèches d'aspect et quelquefois raides. Grâce à un talent de premier ordre, des sculpteurs comme Gilabert, auteur de deux apôtres du portail de Saint-Etienne de Toulouse, ou comme le maître de l'Isaïe de Souillac sont parvenus à leur donner de la souplesse. D'autres, au contraire, ont reproduit, sans rien y changer, leurs modèles picturaux : entre les apôtres aux jambes croisées du même portail toulousain et le Moïse des peintures de Saint-Savin (fig. 6 et 7) ou les apôtres du baptistère de Poitiers, la parenté est évidente. Dans les deux cas le bizarre croisement des jambes a pour effet de tendre les draperies, qui semblent trop étroites et prennent un aspect de raideur désagréable.



FIG. 7. - FRESQUE DE SAINT-SAVIN.

Ainsi les personnages couverts de draperies d'allure classique qui ornent les portails et les chapiteaux bourguignons, aquitains, espagnols, ne proviennent pas d'une imitation directe de l'art antique. C'est par l'intermédiaire de miniatures et aussi de peintures murales que les sculpteurs les ont connus et ils se sont attachés à reproduire en haut-relief tous les détails et surtout le style de ces modèles picturaux. De là vient le type très spécial d'humanité qui règne dans ces écoles de sculpture : corps allongé, tête petite, allure gracieuse et presque féminine, draperies légères aux plis stylisés et parfois trop raides, mais dont l'agitation contribue à augmenter le caractère expressif. C'est en somme ce canon humain, ramené à des proportions plus justes, grâce au progrès de l'étude d'après nature, qui a fini par triompher dans la statuaire gothique.

Il en résulte qu'il peut paraître délicat et même tout à fait

périlleux d'établir une subordination entre les œuvres bourguignonnes, languedociennes, espagnoles, en invoquant ces analogies de style. On sait qu'une des questions les plus graves qui divisent actuellement les archéologues est celle du point de départ de la sculpture monumentale. M. Emile Mâle (1), remarquant, avec raison, les rapports entre les sculptures de Moissac (portail et cloître) et les miniatures des commentaires de Beatus, abbé de Liébana sur l'Apocalypse, place résolument en Languedoc cette origine : le tympan de Moissac serait ainsi la plus ancienne imitation en pierre de ces miniatures. M. Kingsley Porter (2) plaide au contraire pour l'antériorité de Cluny et de Saint-Jacques-de-Compostelle et montre en tout cas que le portail de Moissac n'est pas l'unique intermédiaire entre les miniatures de Beatus et la sculpture romane. Les observations que nous présentons ici permettront peut-être d'envisager ce problème sous un nouvel aspect. Des analogies de style entre plusieurs sculptures n'indiquent pas forcément des rapports de subordination : elles peuvent provenir de l'emploi de sources communes. M. K. Porter relève sur les statues toulousaines de Gilabert et sur des statues du portail nord de la façade de Chartres le même motif de la draperie relevée par le bras gauche de manière à retomber par devant en deux étages festonnés. En résulte-t-il, comme il le veut, que Gilabert ait travaillé à Chartres ? Mais sur les deux volets d'un triptyque byzantin d'ivoire du XIe siècle dont l'un est conservé à Vienne, l'autre à Venise (3), le même détail caractérise les draperies des apôtres. Une œuvre analogue ou peut-être une miniature a pu inspirer à la fois le maître de Toulouse et celui de Chartres.

Il n'est donc pas impossible que la Bourgogne et le Languedoc aient été à l'origine des centres indépendants d'art

(1) L'Art Religieux du XIIe siècle, chapitre I.

(2) Romanesque sculpture of the pilgrimage roads, I — Spain or Toulouse ? and others questions. (The Art Bulletin, VII, 1, 1924).

(3) Schlumberger. Deux volets d'un triptyque byzantin en ivoire du XIe siècle. Gazette des Beaux-Arts, 1895, XIII, 379-381.

monumental, et nous allons voir qu'il y en a eu plusieurs autres. C'est un égal souci de reproduire en pierre des thèmes picturaux et de les adapter à la décoration des édifices, qui a déterminé les ressemblances de style que l'on remarque entre les œuvres de leurs maîtres.

IV

Mais en outre il s'en faut de beaucoup que la peinture et la miniature aient constitué les seules sources de la sculpture romane et ce serait une erreur de vouloir enfermer dans des cadres rigides un mouvement aussi complexe. Au type svelte et élancé de la Bourgogne et du Languedoc s'oppose l'homme courtaud et trapu des écoles provençale, auvergnate, lombarde : c'est de la sculpture gallo-romaine que dérive ce modèle.

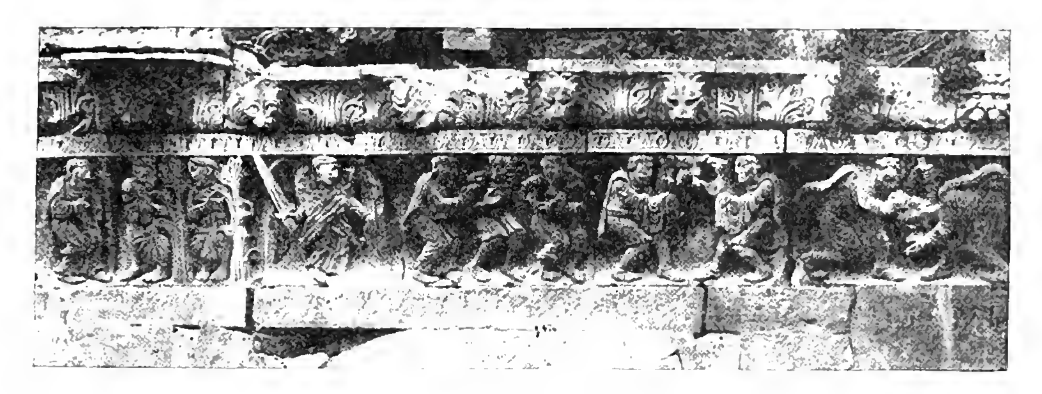


FIG. 8. - FRONTON DE LA CATHÉDRALE DE NIMES.

On sait depuis longtemps et on le voit encore mieux aujourd'hui après la publication des magnifiques recueils de M. le Commandant Espérandieu, qu'à côté de la grande sculpture, qui a fleuri surtout en Narbonnaise et qui était presque toujours une réplique ou un pastiche des chefs-d'œuvre les plus célèbres de l'art grec, il s'est développé en Gaule une école de sculpteurs indigènes dont les monuments, en général assez médiocres, indiquent une incompréhension totale du dessin classique. Quelques œuvres ont même un caractère tout à fait populaire : ce sont des stèles funéraires

avec l'effigie du défunt grossièrement sculptée ou des statuettes de divinités indigènes. Le célèbre Mercure de Lezoux, aujourd'hui au musée de Saint-Germain, appartient à cette catégorie : ce paysan à grosse tête et à large carrure, qui se drape dans un ample manteau de caractère indigène et tient à la main l'énorme bourse qui contient ses écus, n'a rien de commun avec le gracieux éphèbe aux talonnières pourvues d'ailes de la mythologie grecque.

Les monuments de ce genre et ceux d'un style plus classique devaient être encore nombreux dans la France du moyen âge et il faut y ajouter les sarcophages chrétiens historiés qui proviennent surtout d'Arles, mais se sont répandus au loin : l'humanité qu'ils présentent a la même silhouette lourde et trapue que celle de la sculpture gallo-romaine indigène. Telles sont les sources fondamentales qui ont inspiré la sculpture romane dans le Sud-Est de la France, depuis la Provence jusqu'à l'Auvergne et dont l'influence s'est fait sentir dans les régions voisines, en Velay, en Dauphiné, à Lyon sur les chapiteaux de l'église d'Ainay et aussi en Lombardie.

Quels que soient en effet, dans toute cette grande région, les différences des talents professionnels, les contrastes entre la place et l'importance des œuvres, c'est toujours sous le même aspect que l'homme apparaît dans la sculpture, aussi bien sur les corbeilles des chapiteaux auvergnats qu'aux façades grandioses des églises provençales : physionomie trapue, large carrure, tête un peu trop grosse, draperies aux plis larges et un peu mous retombant avec une certaine lourdeur, attitude calme, parfois majestueuse de la statue.

Il est inutile d'insister sur la composition toute classique de façades comme celles de Saint-Gilles ou de Saint-Trophime d'Arles. Les nombreux travaux qui leur ont été consacrés mettent bien en lumière la parenté de ces statues d'apôtres avec celles des magistrats ou des rhéteurs de basse époque qui avaient orné les places des grandes cités gauloises. Ces figures se distinguent par le calme et la majesté qui leur donnent

une certaine froideur et aussi par leur carrure un peu épaisse, par la lourdeur des étoffes dans lesquelles ils se drapent avec noblesse.

Il y a une parenté évidente entre les apôtres de la façade ou du cloître de Saint-Trophime d'Arles et les deux statues rapportées au portail méridional de Notre-Dame-du-Port à Clermont, entre les frises de Saint-Trophime, de Beaucaire, de Saint-Gilles, entre les chapiteaux du cloître d'Arles, de l'église de Vion (Ardèche), de la nef de Saint-Maurice de Vienne, de l'église d'Ainay à Lyon, pour ne citer que quelques exemples. L'unité de cet art, qui englobe tout le Sud-Est de la France et la Lombardie, est parfaite : dans toute cette région dominent les corps trapus, les têtes au volume excessif. Et même lorsqu'il est arrivé à des sculpteurs d'emprunter à des miniatures leurs thèmes iconographiques, comme il est vraisemblable pour le récit de la Passion de la frise de Saint-Gilles et pour certains chapiteaux auvergnats, ils ne se sont nullement départis de leur style traditionnel né à l'origine de l'imitation des modèles gallo-romains.

La sculpture des églises d'Auvergne est beaucoup moins étudiée que la sculpture provençale. Le seul grand ensemble qu'elle ait produit se trouve en dehors de la province : c'est le Jugement Dernier du portail de Conques en Rouergue dont j'ai essayé de montrer ailleurs les analogies avec les œuvres auvergnates (1). En Auvergne même la sculpture monumentale est bornée à la décoration des linteaux en bâtière et des chapiteaux historiés. Son témoignage n'en a pas moins une grande valeur et jette un jour curieux sur les méthodes de travail et l'idéal esthétique des sculpteurs romans.

Que les maîtres auvergnats aient demandé aux modèles gallo-romains et aux sarcophages chrétiens, dont leur pays était pourvu en abondance, les principes mêmes de leur art,

(1) L. Bréhier. L'école romane de sculpture auvergnate et le portail de Conques en Rouergue. (Actes du Congrès d'Histoire de l'Art. Paris 1921 III, 464).



FIG. 9. - CHAPITEAU DE MOZAT.

c'est ce qui apparaît avec évidence. Non seulement ils ont adopté, pour orner leurs églises, le chapiteau corinthien, mais ils l'ont copié parfois avec une grande exactitude, comme le montre le beau chapiteau de Mozat (fig. 9), timbré sur chaque face d'un masque humain au milieu du feuillage et qui n'est que la reproduction d'un modèle gallo-romain dont un exemplaire se trouve au musée de Reims (1).

C'est à la même inspiration antique qu'on peut attribuer le thème triomphal des Victoires écrivant sur des boucliers (2) et un grand nombre de lutteurs, d'amours, de génies affrontés qui rappellent tantôt les personnages des fresques pompéïennes, tantôt les thèmes des poteries rouges vernissées dont Lezoux était à l'époque romaine le grand centre de fabrication. Il en est de même des cavaliers qui chevauchent des lions, des boucs ou des quadrupèdes de nature indéterminée qu'on trouve sur des corbeilles de Mozat, Saint-Nectaire, Brioude, etc... et qui n'ont aucune signification précise. Ce sont de purs thèmes d'ornements empruntés à des monuments antiques.

L'imitation des sarcophages chrétiens n'est pas moins fréquente. L'histoire de Jonas figure sur un chapiteau de l'église Mozat avec ses deux épisodes caractéristiques, le prophète jeté à la mer par l'équipage révolté et englouti par le monstre, puis sortant de la gueule du monstre et se reposant au pied des murs de Babylone sous un arbre à feuilles de figuier. Tous les détails coïncident avec ceux des sarcophages qui représentent ce thème et nous savons que cette

(1) Espérandieu. Bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine, tome V, n 5746).

(2) Mozat, Notre-Dame-du-Port à Clermont, Saint-Nectaire.

histoire ornait le couvercle d'une cuve dans laquelle avait été enseveli saint Just, évêque de Clermont (620-625) (1). De même le sujet de la Multiplication des pains, montrant le Christ étendant les deux mains entre deux ou quatre disciples, se trouvait sur des sarcophages clermontois, dont un fragment existe encore au musée : une sculpture encastrée au-dessus d'un portail restauré de Saint-Paul-d'Issoire, hors de l'Auvergne un linteau de la cathédrale de Valence en reproduisent exactement l'ordonnance.

Mais ce n'est pas seulement par ces imitations directes, si nombreuses soient-elles, que l'influence antique s'est manifestée en Auvergne : son esprit, sa conception du corps humain ont pénétré toute la sculpture de cette province, dont les procédés favoris remontent exclusivement à la tradition gallo-romaine. Même lorsque les maîtres revêtent leurs personnages de l'armure chevaleresque ou du costume civil de leur temps, ils ne s'écartent pas de leurs principes, comme le montre, entre de nombreux exemples, un chapiteau de l'église d'Issoire, dont deux personnages, vêtus du bliaud serré à la taille et bordé d'un riche galon, occupent les angles au milieu de feuillages d'aspect tout antique.

Les mêmes règles sont appliquées aussi bien aux corbeilles dont les sujets sont empruntés à l'iconographie religieuse. Un fait important domine, d'ailleurs, toute l'histoire de cette sculpture. L'Auvergne a adopté presque exclusivement, pour orner ses églises, la corbeille corinthienne de la fin de l'antiquité. Elle en a plus ou moins modifié les détails remplaçant, par exemple, la rosette centrale par un nœud d'entrelacs ou, suivant une tradition datant déjà de l'époque romaine, entremêlant ou substituant aux feuillages, des animaux ou des hommes. Quelle que soit l'ornementation adoptée, la corbeille conserve toujours la silhouette corinthienne : s'il y a des personnages, ils sont disposés symétriquement, de manière que des têtes remplacent aux angles

(1) Leblant. Sarcophages de la Gaule, n° 79.

les caulicoles ou même les volutes et qu'un motif quelconque, parfois la tête d'un autre personnage, tienne la place de la rosette centrale. Il n'est pour ainsi dire pas un seul chapiteau historié, même à décor iconographique, qui n'obéisse à cette règle, alors que sur les chapiteaux bourguignons, à Vézelay en particulier, les personnages sont placés un peu au hasard autour de la corbeille. De même au cloître de Moissac, les caulicoles et les volutes d'angle sont conservés et les personnages sont appliqués sur chacune des faces du chapiteau.

C'est de ce fait que dérive tout le système ornemental des sculpteurs auvergnats et c'est ce qui explique les déformations qu'ils ont fait subir à la figure humaine. Leurs personnages sont encore plus courts que ceux de la sculpture provençale. Les intéressantes mesures exécutées par M. le Dr Laran (1) nous révèlent que le rapport entre la tête et le corps des anges de Notre-Dame-du-Port est seulement de 3 à 8 et d'une manière générale, ce rapport varie entre 3 et 6 sur les chapiteaux auvergnats. Il ne suffit pas d'invoquer la maladresse et la naïveté : certains de ces chapiteaux sont d'une belle exécution. En réalité, les sculpteurs auvergnats ont sacrifié la vérité et même la vraisemblance à leur programme décoratif. Ils ont traité un peu au hasard sur les corbeilles qui ornent l'église, les motifs les plus divers, feuillages, animaux, hommes, mais ils ont disposé leurs ornements de telle manière que tous les chapiteaux ou demi-chapiteaux ont dans l'espace le même profil, celui de la corbeille corinthienne. Même lorsque leurs thèmes iconographiques dérivent visiblement de miniatures, comme c'est le cas pour les chapiteaux de Robert de Clermont à Notre-Dame-du-Port et à Saint-Nectaire, la composition des scènes et la disposition des personnages sont calibrées, en quelque sorte, suivant les contours de cette corbeille. Agir autrement eut été introduire des éléments disparates dans

(1) Laran. Recherches sur les proportions dans la statuaire française du XIIe siècle. (Revue Archéologique 1907, 1908, 1909).

l'ornementation de l'église et ils étaient liés par leur programme décoratif.

Avec quelle fidélité et quelle élégance ce programme fut exécuté, c'est ce dont on peut se convaincre si, négligeant les détails des chapiteaux qui surmontent les colonnes d'un sanctuaire, comme celui de Saint-Nectaire ou de Notre-Dame-du-Port, on se borne à en contempler l'ensemble. On est frappé alors de la pureté et de l'élégance des lignes : toutes les corbeilles ont le même profil harmonieux d'amphores délicatement ouvragées. C'est faire tort aux maîtres auvergnats que de les juger uniquement sur le dessin de leurs personnages et, si l'on veut leur rendre justice, c'est l'effet de leur décor architectural qu'il faut apprécier.

Le canon humain qu'ils ont adopté est la conséquence de ces principes. Ils n'eurent d'autre souci que de conserver dans sa pureté le profil de la corbeille corinthienne et pour obtenir ce résultat, ils sacrifièrent de propos délibéré et la vraisemblance des proportions ou des attitudes et jusqu'aux traditions iconographiques. C'est ce qu'une analyse de leurs procédés va nous montrer.

Prenons d'abord le cas le plus simple, celui de personnages peu nombreux, trois sur les demi-chapiteaux, quatre sur les corbeilles des sanctuaires sculptées sur toutes leurs faces. Les personnages sont placés aux angles de la corbeille et leurs têtes renforcées tiennent lieu de volutes. Un chapiteau, provenant de l'ancien chœur roman de l'église de Mozat, est orné à ses quatre angles de génies ailés et agenouillés dont les têtes ont justement ce rôle : leurs pieds et leurs mains s'entrelacent symétriquement sur les faces, tandis qu'une belle pomme de pin, suspendue au tailloir, figure la rosette. L'Usurier agenouillé entre deux démons à Notre-Dame-du-Port, à Ennezat, à Brioude, à Saint-Nectaire, nous montre le même genre de composition appliqué à un demi-chapiteau. L'agenouillement des personnages est un procédé commode qui permet au sculpteur de renforcer les corps et les têtes des personnages d'angles.

Il peut provenir de la tradition gallo-romaine et le modèle a pu être fourni par les atlantes fréquents dans l'art antique ou par le groupe célèbre, "l'Anguipède et le Cavalier", dont on a retrouvé plusieurs exemplaires en Auvergne.

Avec une véritable virtuosité certains maîtres ont même réussi à varier ces effets plastiques. Une tradition iconographique propre à l'Auvergne figure les Evangélistes sous la forme d'anges tenant des banderoles. Sur un chapiteau du sanctuaire de l'église de Volvic c'est aux angles qu'apparaissent ces figures et leurs ailes se déploient librement sur les faces. Un chapiteau provenant de l'ancien chœur roman de Mozat (à quelques kilomètres de Volvic) montre au contraire les quatre anges sculptés sur les faces, avec la tête, encadrée par le large nimbe, substituée à la rosette, tandis qu'aux angles les ailes relevées dessinent une saillie qui représente la volute.

Lorsqu'ils ont à traiter des thèmes iconographiques où les personnages sont plus nombreux, les sculpteurs arrivent presque toujours à ménager aux angles la place de personnages dont les têtes doivent remplacer les volutes. C'est ainsi qu'à Notre-Dame-du-Port, sur le chapiteau de "la chute de l'homme", Adam, qui figure dans deux scènes différentes, celle de la Tentation et celle de l'Expulsion du Paradis, se trouve répété à chaque angle de manière à ce que sa grosse tête barbue contribue à donner un profil vigoureux à la corbeille ; sur la face ainsi encadrée, se détache, substituée à la rosette, la tête du Seigneur avec son large nimbe crucifère. Les curieux chapiteaux du chœur de Saint-Nectaire, qui sont dus en partie au même maître, Robert de Clermont, et dont plusieurs trahissent l'inspiration de miniatures d'origine orientale, ne montrent pas un parti différent. Bien plus, la préoccupation décorative a entraîné le sculpteur à de véritables hardiesses iconographiques.

Dans les thèmes comme la Transfiguration ou le Jugement Dernier, en effet, le Christ occupe naturellement le centre de la composition et on s'attendrait à le trouver au milieu d'un chapiteau. Or, sur deux corbeilles de Saint-Nectaire où ces

sujets sont représentés, c'est à un angle qu'apparaît la figure de Jésus. Sur le chapiteau de la Transfiguration, les deux faces qu'il sépare sont occupées par Moïse, Elie et les Apôtres ; sur celui du Jugement Dernier on aperçoit sur une face la grande croix portée par des anges, sur l'autre les élus. A l'église de Maringues une corbeille raconte le miracle des Dix Lépreux (Luc. 17, 17). La figure de Jésus est répétée symétriquement à deux angles du chapiteau : d'un côté il accomplit le miracle, de l'autre il bénit le lépreux guéri qui vient lui rendre grâce. Ces anomalies, contraires à toutes les traditions ne peuvent s'expliquer que par les exigences du programme décoratif, auquel le thème iconographique lui-même a été subordonné.

C'est donc par un souci ornemental que les sculpteurs de ces chapiteaux n'ont pas craint de déformer l'anatomie humaine et d'exagérerencore la tendance, qu'ils tenaient de la tradition gallo-romaine, à représenter des hommes au corps trop ramassé, à la tête trop grosse. C'est pour la même raison que les figures, au lieu d'être d'aplomb, semblent comme accrochées à la corbeille. L'invraisemblance n'est pas d'ailleurs plus grande, et elle est moins choquante, que celle des statues poitevines couchées horizontalement dans les voussures des portails.

Si l'on veut rendre justice à ces précurseurs de l'art moderne que sont les maîtres romans, il ne faut pas leur demander plus que ce qu'ils ont voulu donner et on doit se garder d'appliquer à chacun des détails de leurs ensembles les règles de critique qui conviennent à une œuvre isolée. Pour juger leurs sculptures il faut les voir dans le cadre architectural auquel elles étaient merveilleusement adaptées. C'est là l'unique point de vue auquel ils se soient placés. La figure humaine n'a pas été pour eux un sujet d'études anatomiques poussées avec minutie ; ils ne l'admettent dans leurs œuvres qu'à titre d'ornement et pour réaliser à l'aide de leur ciseau le décor de l'église, ils ont choisi leurs modèles suivant le tempérament et la tradition de leur pays natal. Les uns

ont cherché à traduire dans la pierre toutes les délicatesses de la calligraphie et de la peinture ; d'autres ont puisé leurs inspirations dans le passé gallo-romain ; tous ont fait également œuvre de décorateurs.

LOUIS BRÉHIER.

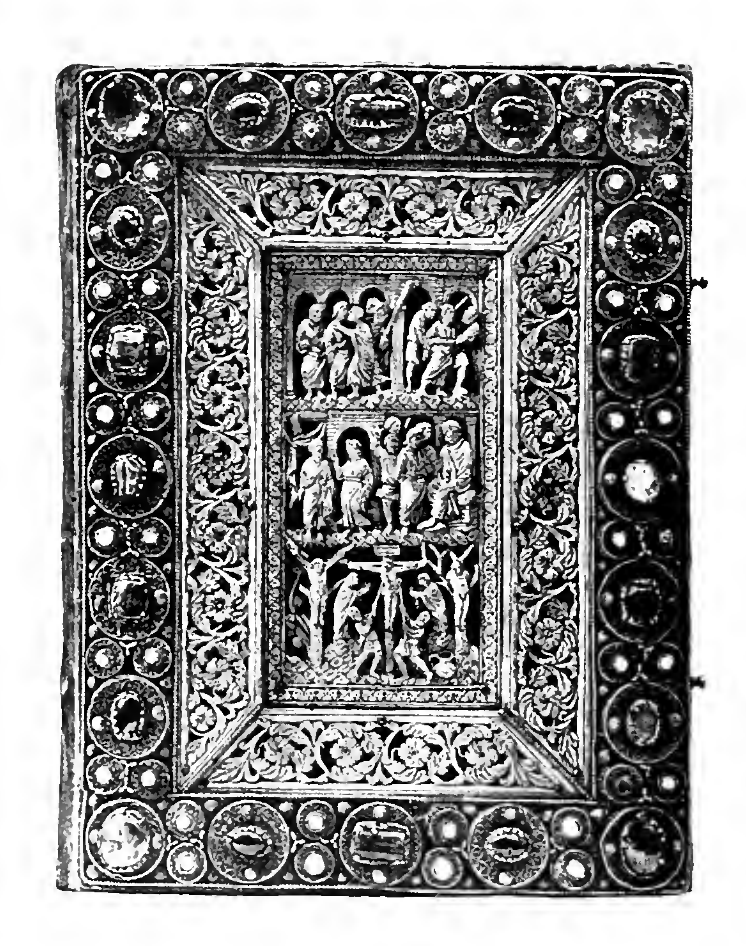


FIG. 10. EVANGELIAIRE DE METZ.

TABLE DES PLANCHES

Municipale et Universitaire de Clermont-Ferrand, manuscrit 145, xᵉ siècle, fº 131 b. Photo L. Bréhier.

PAGE 10. Fig. 3. — Type de chapiteau archaïque, à Ponteix (Puy-de-Dôme). Provient de la chapelle du château de Montredon, début du XIᵉ siècle. Exemple de convention régressive : frontalité et symétrie, schéma géométrique de la figure. Arkose. Photo L. Bréhier.

PAGE 19. Fig. 4. — Le type élancé dans la peinture murale. L'archange saint Michel. Fresque de la tribune du croisillon nord de la cathédrale du Puy. (Première moitié du XIIᵉ siècle). Hauteur : 5ᵐ55. Larg. maxim. : 2ᵐ47. (D'après Giron. Peintures de la Haute-Loire. Paris 1911).

PAGE 20. Fig. 5. — Statue du prophète Isaïe. Pied droit de l'ancien portail de Souillac (Lot) (vers 1140). Haut. : 2ᵐ.

PAGES 22 - 23. — Peintures de la nef de l'église Saint-Savin (Vienne) (vers 1140). Fig. 6. — La construction de la Tour de Babel. Fig. 7. — Moïse et les Israélites au passage de la mer Rouge.

PAGE 25. Fig. 8 — Détails du fronton de la cathédrale de Nîmes. (Première moitié du XIIᵉ siècle). Adam et Eve se couvrent de feuillages. Ils sont chassés du Paradis. Offrandes de Caïn et d'Abel. Meurtre d'Abel.

PAGE 28. Fig. 9. — Chapiteau aux masques imité d'un modèle gallo-romain. Saint-Pierre de Mozat (Puy-de-Dôme). Nef. (Vers 1150).

Page 34. Fig. 10. — Evangéliaire de Metz. (IXᵉ siècle. Paris, Bibliothèque Nationale). Scènes de la vie du Christ.

PLANCHE I. — Peinture de la Bible de Saint-Gatien de Tours (Pentateuque Ashburnam). Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acquisit. lat. 2334. Attribuée au VIIᵉ siècle, provient probablement de l'Espagne visigothique, mais regardée comme la reproduction d'une Bible syriaque plus ancienne.

(Costumes analogues à ceux des monuments de Palmyre, faune, et végétation orientales). F° 76 a. *Reg. super* : Moïse gravit le Sinaï et reçoit les tables de la Loi qu'il présente ensuite aux Israélites. Il est figuré debout derrière l'autel qu'il a édifié pour offrir le sacrifice qui confirme l'alliance (Exode, 24).. *Reg. infer :* Le tabernacle adoré par Moïse et Josué (à gauche), Aaron, Nadab, Abiu (à droite) (Exode, 25).

PLANCHE II. — Peinture de l'Evangéliaire irlandais de la Bibliothèque Nationale de Turin, O IV 20, IXe siècle : Le Christ de taille colossale figuré au milieu de ses ancêtres terrestres (Mat. 1). Transformation de la figure humaine suivant un schéma géométrique (D'après la Collezione Paleografica Bobbiese, Milan, Ulrico Hœplied).

PLANCHE III. — Le retour au dessin antique de la figure humaine.

1. Le Christ d'après un évangéliaire irlandais (schéma géométrique du corps humain dont les lignes maîtresses sont figurées par des arabesques symétriques).

2. Le Christ d'après l'Evangéliaire de Charlemagne, copié par Gotescalc en 781-782. Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. Aquisit. lat. 1203, f° 3 (inspiré d'une peinture monumentale du Ve siècle).

3. Saint Jérôme expliquant l'Ecriture Sainte. Bible de Charles le Chauve. Paris, Bibliothèque Nationale, Mss. latin n° 1, f° 3. Provient de l'atelier de Tours, offerte à Charles le Chauve par le comte Vivien (845-851). (Reproduction de modèles antiques).

PLANCHE IV. — Une statue reliquaire. Notre-Dame d'Orcival. Bois revêtu de plaques d'argent. Haut. : 0^{m}70 (Fin du XIIe siècle). Photo Dr Cany.

PLANCHE V. — Détail des fonts baptismaux de Saint-Barthélémy de Liége. Cuivre jaune fondu et ciselé. Œuvre de Renier de Huy, exécutée entre 1111-1118 pour Hellin, abbé de Sainte-Marie. Prédication de saint Jean-Baptiste aux publicains. *Inscription : Facite ergo fructus dignos penitentie.* (La

figure humaine traitée par un toreuticien. Avance sur la sculpture en pierre). Photo Giraudon.

Planche VI. — Types de chapitaux archaïques. Crypte de la rotonde de Saint-Bénigne de Dijon construite par le moine Unald (1002-1016).

Planche VII. — Chapiteau de l'église Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme) (après 1150). Episode des miracles de saint Nectaire : le saint ressuscite Bradulus et s'élève une basilique sur le mont Cornadore, « in Montis Cornelio fabricavit sibi basilicam » (Bibliothèque de Clermont, manuscrit 149, XIIe siècle, f° 122 a). Le sculpteur a représenté la façade nord de l'église actuelle inachevée et entourée d'une enceinte crénelée. Photo Dr Cany.

Planche VIII. — Modification d'un thème par un sculpteur. Chapiteau du chœur de Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand, vers 1150, atelier de Robert (dont le nom figure sur un chapiteau voisin). Combat de Miséricorde (inscription sur son bouclier : *Esurii, satiat [us sum]*) et d'Avarice (inscription : *Avariciae h.... tor*) d'après une miniature d'un manuscrit d'époque carolingienne de la Psychomachie de Prudence. Miséricorde porte le casque du IXe siècle : au contraire, le guerrier placé à gauche, coiffé du casque conique du XIIe siècle, la ventaille relevée, dépliant un livre sur lequel on lit : « *Demon contra virtutes pugnat* » ne peut être qu'une invention du sculpteur. Photo Denis.

Planche IX. — Thème créé par un sculpteur. Chapiteau de Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand représentant le donateur Etienne offrant un chapiteau (Autre face du chapiteau précédent). Sur le livre ouvert par l'ange inscription : « *In onore S. Mariae Stefanus me fieri iussit* ».

Planche X. — Statue funéraire de Guillaume Jorda, évêque d'Elne, mort en 1186. Cloître d'Elne (Pyrénées-Orientales). Photo Archives photographiques.

Planche XI. — Peinture murale de la crypte de Saint-

Cerneuf de Billom (Puy-de-Dôme). Episodes de l'Apocalypse. XII[e] siècle. Photo D[r] Cany.

PLANCHE XII. — Tympan du grand portail de Saint-Pierre de Moissac (vers 1135). Le trône de l'Eternel et la deuxième vision de saint Jean (Apocalypse, 4). Photo Giraudon.

PLANCHE XIII. — Tympan du grand portail de la cathédrale d'Autun (consacrée en 1132 ; le portail construit à cette époque). Le Jugement Dernier. Œuvre du sculpteur Gilbert (Gislebertus) qui a écrit son nom au milieu du listel qui sépare le linteau du tympan (Gislebertus hoc fecit). Photo Giraudon.

PLANCHE XIV. — Trumeau du grand portail de Beaulieu (Corrèze) (Vers 1130-1135). Prophètes soutenant la gloire du Christ (Personnages allongés en cariatides). Photo Bréhier.

PLANCHE XV. — Détail de l'ancien trumeau du portail de Souillac (Lot). Deux lutteurs (vers 1140 ; l'église achevée vers 1130). Photo Giraudon.

PLANCHE XVI. — Fragment du tympan de l'ancien portail de Souillac (Lot), encastré aujourd'hui dans l'église (Vers 1140). La légende de Théophile. De gauche à droite : Leclerc Théophile signe le pacte avec le diable ; le diable lui fait obtenir la charge qu'il a désirée (il porte l'église sur son épaule). En haut la Vierge apparaît à Théophile endormi et lui rend la cédule qu'il a signée. A gauche statue d'un saint abbé, à droite statue de saint Pierre. Haut. 2[m]85.

PLANCHE XVII. — Tympan du portail de l'église Notre-Dame-des-Miracles à Mauriac. L'Ascension (vers 1140). Photo Archives photographiques.

PLANCHE XVIII. — Motif central du tympan de Cahors. La gloire du Christ.

PLANCHE XIX. — L'Annonciation, Musée de Toulouse, marbre blanc. Statues adossées. Hauteur : 1[m]89 (l'ange) et 1[m]70 (la Vierge). Proviennent du couvent des Cordeliers

(établi après 1210), mais remontent au dernier quart du XIIᵉ siècle.

PLANCHE XX. — Chapiteau de la Madeleine de Vézelay (1120-1132). Duel entre deux chevaliers. N. D. Photo.

PLANCHE XXI. — Initiale d'une Bible de la fin du XIIᵉ siècle. Bibliothèque Municipale et Universitaire de Clermont-Ferrand, manuscrit nº 1, gr. in-fº (0ᵐ519 × 0ᵐ35), page 45, préface de saint Jérôme au livre des Proverbes. Portrait de saint Jérôme.

PLANCHE XXII. — Statues des ancêtres du Christ. Portail Royal de Chartres (après 1145, avant 1160). Ebrasement du portail central et vue sur le portail nord. Photo Archives photographiques.

PLANCHE XXIII. — Chapiteau provenant du chœur de la basilique de Cluny, consacré par Urbain II en 1095 (L'exécution des sculptures est sans doute un peu postérieure, mais antérieure à 1130, date de l'achèvement de la basilique). Musée de la ville de Cluny (Saône-et-Loire). Allégorie du Printemps. Inscription sur le bord de l'auréole : *Ver primos flores, primos producit odores*. Photo Giraudon.

PLANCHE XXIV. — Les attitudes conventionnelles : miniatures et sculptures.

1. Les vieillards de l'Apocalypse, Tympan du portail de Moissac. — 2. La Pentecôte. Missel Yale Thompson. Londres. Photo Haseloff. — 3. L'Evangéliste saint Marc. Evangéliaire de la bibliothèque d'Amiens (nº 24). Photo Haseloff (D'après André Michel. Histoire de l'Art. I, II p. 747 et 748).

PLANCHE XXV. — Chapiteau de la nef de la Madeleine à Vézelay (1120-1132). Lutte de Jacob avec l'Ange (Genèse, 32, 24-30). (Archives photographiques d'art et d'histoire).

PLANCHE XXVI. — Chapiteau de la Madeleine de Vézelay (1120-1132). Judith portant la tête d'Holopherne. N. D. Photo.

Planche XXVII. — Tympan du grand portail de la Madeleine à Vézelay (Yonne) (1120-1132). Mission donnée par le Christ aux Apôtres (Math. 28, 18-19 — Marc 16, 15-19). Prédication des apôtres chez tous les peuples. (Haut. 10m85. Larg. 9m56).

Planche XXVIII. — Tympan du portail septentrional de la cathédrale de Cahors. L'Ascension. Épisodes du martyre de saint Etienne. (Vers 1130-1135 ; cathédrale consacrée en 1119). (Rey. La cathédrale de Cahors, p. 18 et 115, Paris 1925). Photo Archives photographiques.

Planche XXIX. — Portail de l'église Saint-Fortunat à Charlieu (Loire). Baie occidentale (vers 1150-1160). — Linteau : Les Sacrifices de l'Ancienne Loi. — Tympan : Les Noces de Cana (regardé quelquefois comme la Cène, mais il n'y a que sept disciples autour de Jésus et, aux deux extrémités, des serviteurs versent le vin dans des amphores ; la figure cassée en avant de la table est celle de l'architriclin). Sur cette interprétation, appuyée sur un texte de Pierre le Vénérable, voir Mâle : Art religieux du XIIe siècle, p. 423. — Archivolte : La Transfiguration. Hauteur du linteau et du tympan : 1m20. Largeur : 0m95. Archives photographiques d'art et d'histoire.

Planche XXX. — Les apôtres aux jambes croisées. Statues provenant du portail de la salle capitulaire de Saint-Etienne de Toulouse. Musée de Toulouse (Vers 1130). Haut. 1m16.

Planche XXXI. — Statue de Mercure découverte à Lezoux en 1891 (Puy-de-Dôme). Musée de Saint-Germain-en-Laye. Partie inférieure restituée en plâtre. Arkose. Hauteur totale de la statue : 2m50.

Planche XXXII. — Détails de la façade de Saint-Gilles (Gard). Dates contestées, travaux échelonnés entre 1140-1200. — 1. Frise entre le portail nord et le portail central : Judas recevant les trente derniers, Jésus chasse les Vendeurs

du Temple, Marthe et Marie devant Jésus. — 2. Linteau du portail central : La Cène. Photo Archives photographiques. — Détail du fronton de la cathédrale de Nîmes : Les offrandes de Caïn et d'Abel (Première moitié du XIIe siècle). Photo N. D.

PLANCHE XXXIII. — Le canon auvergnat. Une myrophore. Chapiteau provenant du chœur de Saint-Pierre de Mozat (Puy-de-Dôme) et représentant la Visite des Saintes Femmes au Saint-Sépulcre (Milieu du XIIe siècle). *Dimensions* : Hauteur du chapiteau : 0m80. — Taille de la myrophore : 0m64 (Tête, haut. 0m135). Photo L. Bréhier.

PLANCHE XXXIV. — Le prophète Isaïe. Statue du portail de la cathédrale de Crémone, attribuée à maître Guglielmo, sculpteur de la façade de la cathédrale de Modène (1107-1117). Date contestée, mais sûrement antérieure à 1140. Inscription du phylactère tirée d'*Isaïe, VII, 14 : Ecce virgo concipiet, etc*... (D'après Kingsley Porter).

PLANCHE XXXV. — Statues d'Isaïe et de saint Jean-Baptiste. Encastrées au portail de Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand (Proviennent sans doute d'un cloître) (deuxième moitié du XIIe siècle). Photo L. Bréhier.

PLANCHE XXXVI. — Chapiteau de la nef de Vion (Ardèche). L'agneau pascal.

PLANCHE XXXVII. — Bas-reliefs du pilier nord-est du cloître de Saint-Trophime d'Arles (vers 1160-1165). Baiser de Judas. Cène. Lavement des pieds.

PLANCHE XXXVIII. — Le Jugement dernier. Tympan du grand portail de Sainte-Foy de Conques (Aveyron) (après 1150). Expansion de l'école de sculpture auvergnate en Languedoc. Archives photographiques d'art et d'histoire.

PLANCHE XXXIX. — Histoire de Jonas. Chapiteau de la nef de Saint-Pierre de Mozat (Puy-de-Dôme) (milieu du XIIe siècle). Inspiration d'un sarcophage chrétien. Photo L. Bréhier.

PLANCHE XL. — Thème décoratif : personnage nu à cheval sur un lion. Chapiteau du déambulatoire de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme) (après 1150). Exemple de traitement du nu. Photo Dr Cany.

PLANCHE XLI. — Thème décoratif : génies agenouillés. Chapiteau provenant de l'ancien chœur de Saint-Pierre de Mozat (Puy-de-Dôme) (milieu du XIIe siècle). Photo L. Bréhier.

PLANCHE XLII. — Combat de deux Vertus (Largesse et Charité) contre les Vices. Chapiteau du chœur de Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand. Composition inspirée de la Psychomachie de Prudence (vers 1150). Photo Denis.

PLANCHE XLIII. — Les anges célèbrent l'entrée du Marie au Ciel. Chapiteau du chœur du Notre-Dame-du-Port à Clermont (vers 1150). Photo Denis.

PLANCHE XLIV. — Disposition des chapiteaux dans un sanctuaire auvergnat. Chœur de Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand (Avant 1150). Archives photographiques d'art et d'histoire.

PLANCHE XLV. — Thème décoratif : Triton et Néréide. Chapiteau à l'entrée du chœur de l'église Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme). Après 1150. Photo Dr Cany.

PLANCHE XLVI. — L'usurier entre deux démons. Chapiteau de la nef de l'église Saint-Victor à Ennezat (Puy-de-Dôme). Aux pieds de l'usurier la marmite où il a caché son trésor (cf. planche X). Début du XIIe siècle. *Inscription : Cando usuram accepisti, opera mea fecisti.* Photo L. Bréhier.

PLANCHE XLVII. — Même sujet que le précédent. Chapiteau du déambulatoire de Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand (avant 1150). *Inscription : Milcartifex scripsit : Tu periisti usura.* Photo Denis.

PLANCHE XLVIII. — L'Evangéliste saint Mathieu. Chapiteau représentant les évangélistes sous la figure des anges, provenant de l'ancien chœur de Saint-Pierre de Mozat (Puy-

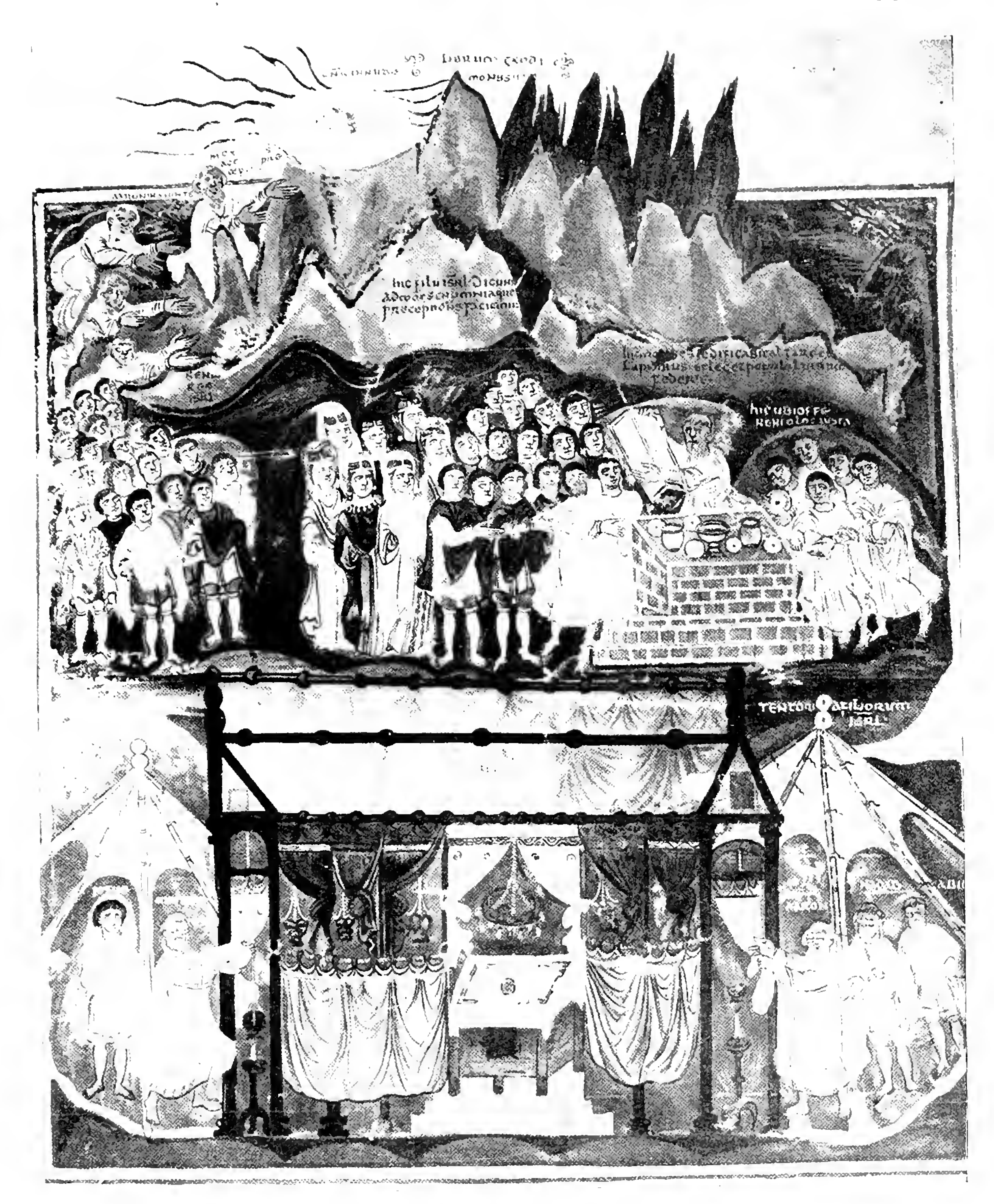
de-Dôme) (milieu du XIIe siècle). *Inscription : Liber Generationis Ihesu Xristi Fili (i) D (avid) (Math. I, 1).* Haut. 0^m75. Taille des personnages : 0^m64 (longueur de la tête : 0^m14). Photo L. Bréhier.

PLANCHE XLIX. — Même sujet que le précédent. Chœur de l'église de Volvic (Puy-de-Dôme). (Première moitié du XIIe siècle). Photo L. Bréhier.

PLANCHE L. — La composition symétrique sur les chapiteaux. Le Seigneur prononce la sentence contre Adam. Chapiteau du chœur de Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand. *Inscription : Ecce Adam quasi unus ex nobis factus (Genese 3, 22).* Photo Denis.

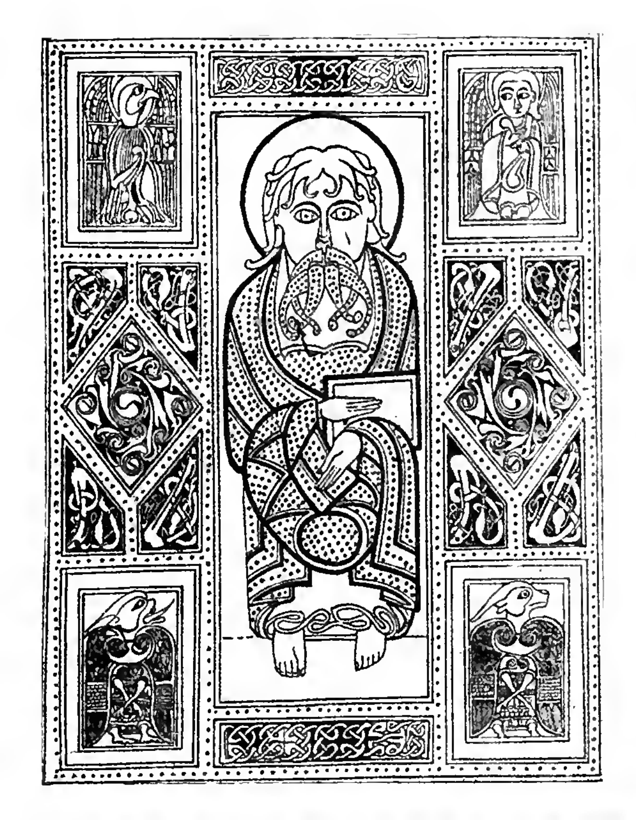
PLANCHE LI. — La Transfiguration. La figure du Christ à l'angle d'une corbeille. Chapiteau du chœur de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme) (après 1150). Jésus entouré de Moïse et d'Elie ; à gauche deux apôtres endormis ; à droite saint Pierre. En bas les trois basiliques élevées sur le Thabor. Inscriptions sur les banderoles tirées de Math. XVII, 4. Photo Dr Cany.

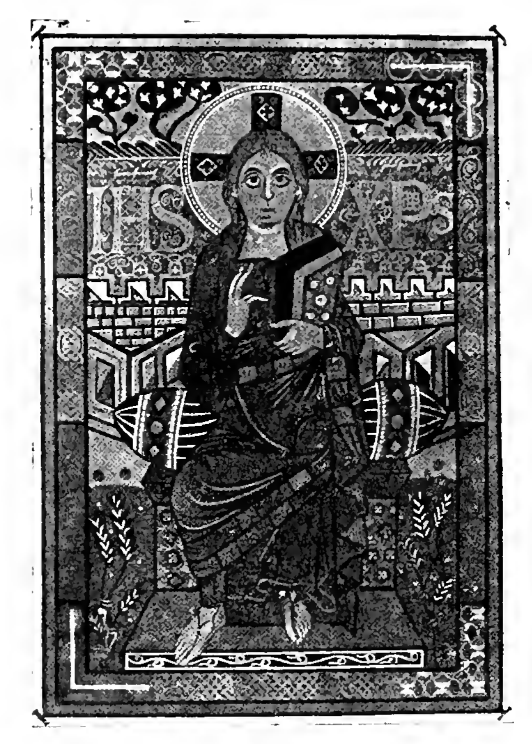
PLANCHE LII. — Le Jugement Dernier, apparition du Christ (à l'angle) et anges portant la croix. Chapiteau du chœur de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme) (après 1150). Photo Dr Cany.



PL. II



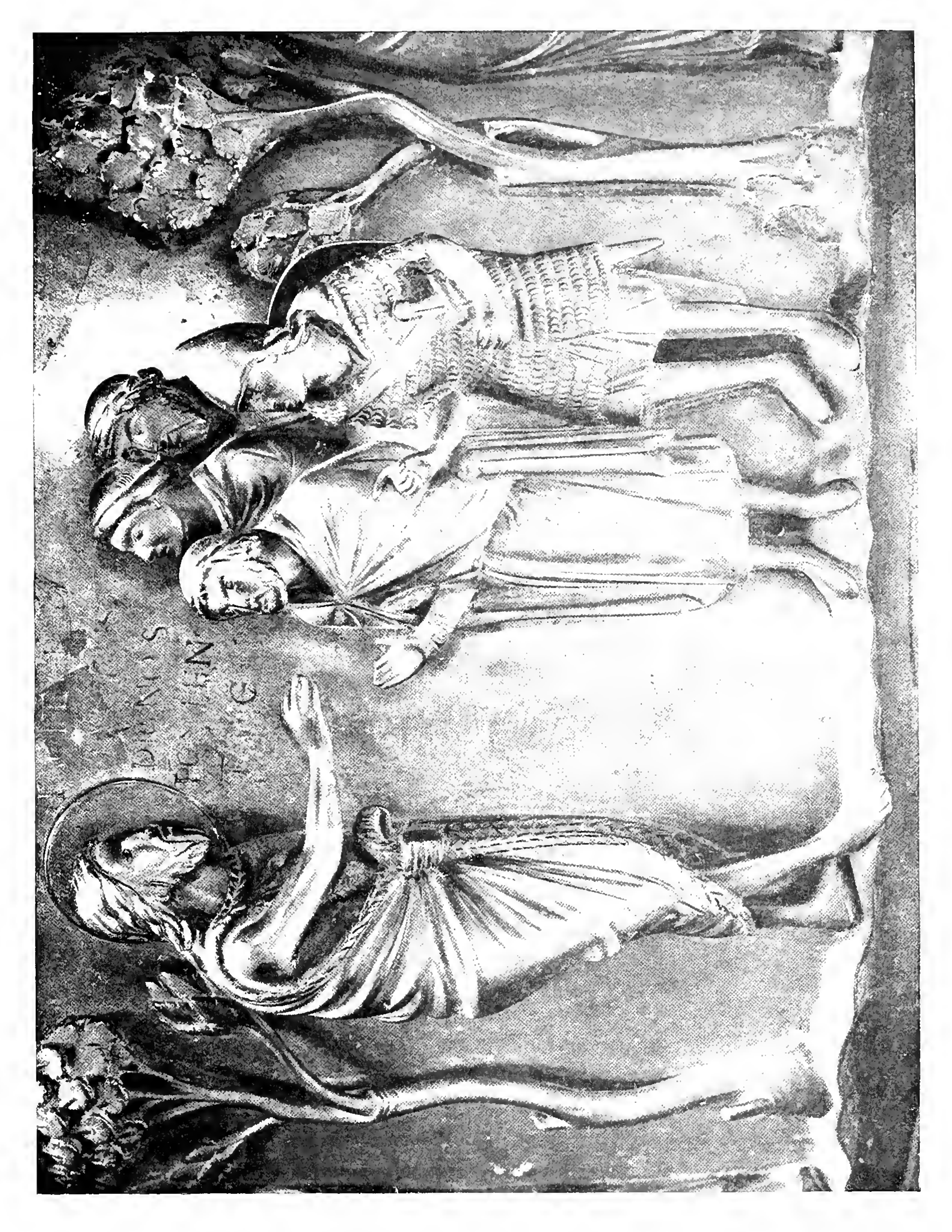



IHS
XPS





Pl. V



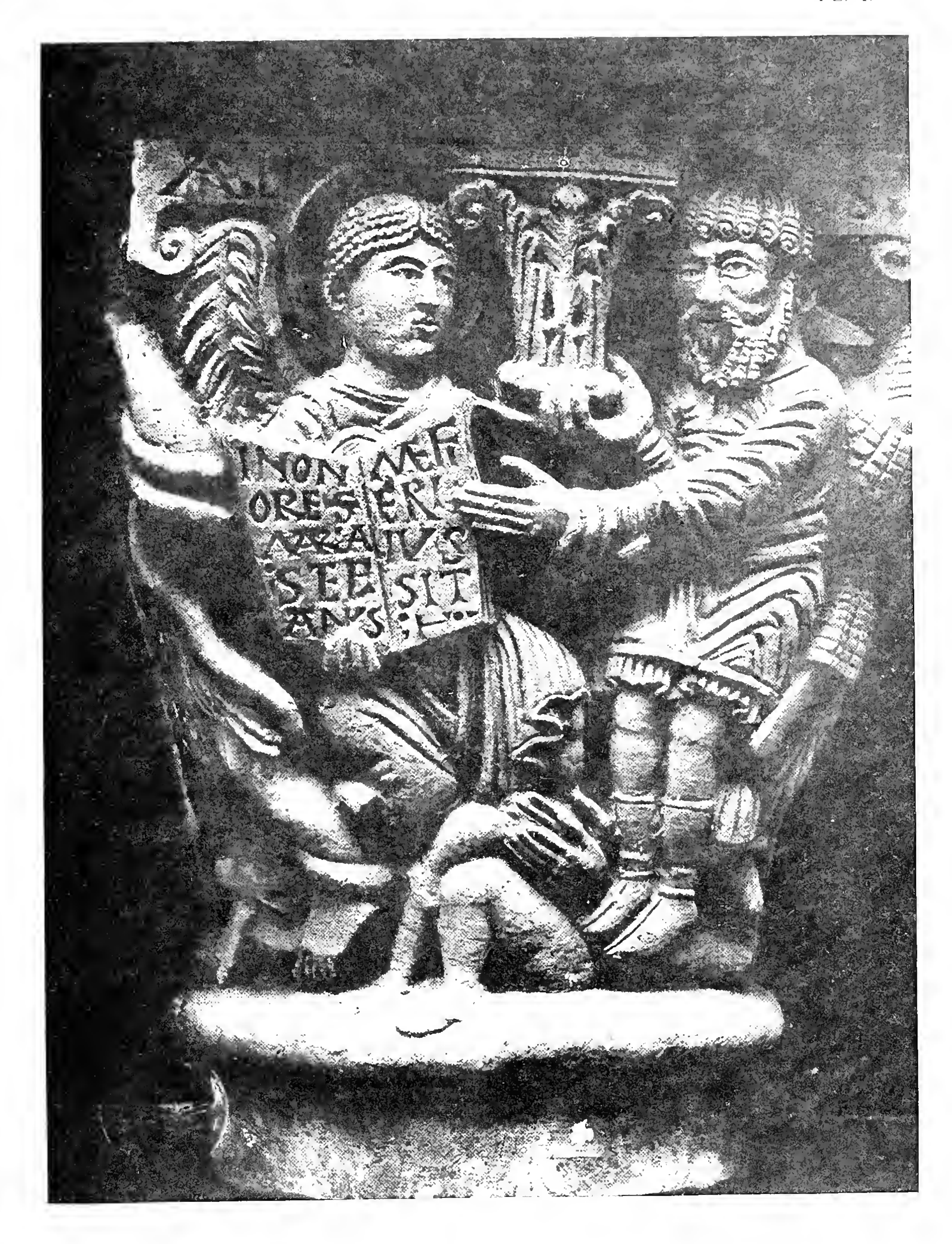






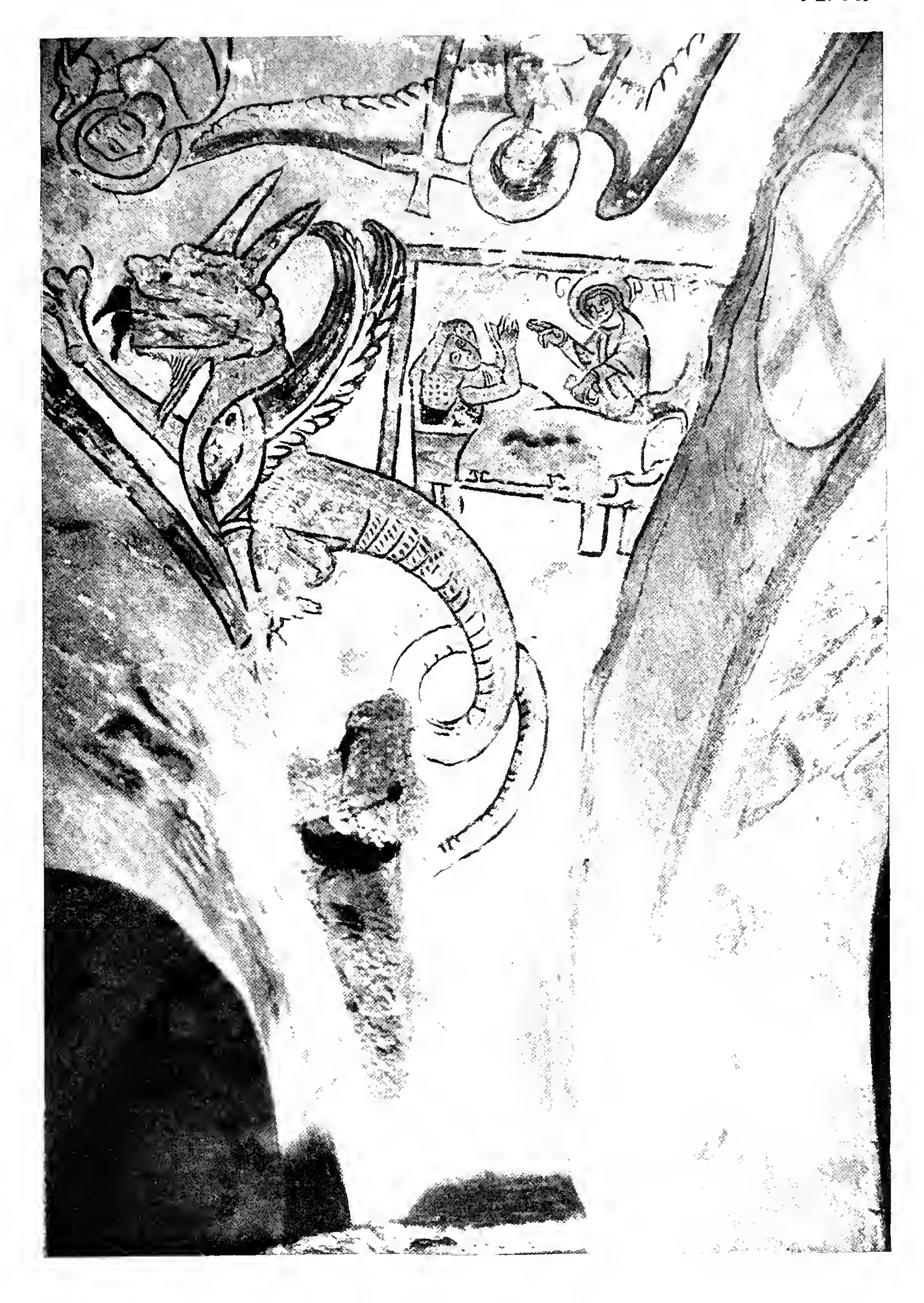
Pl. VIII



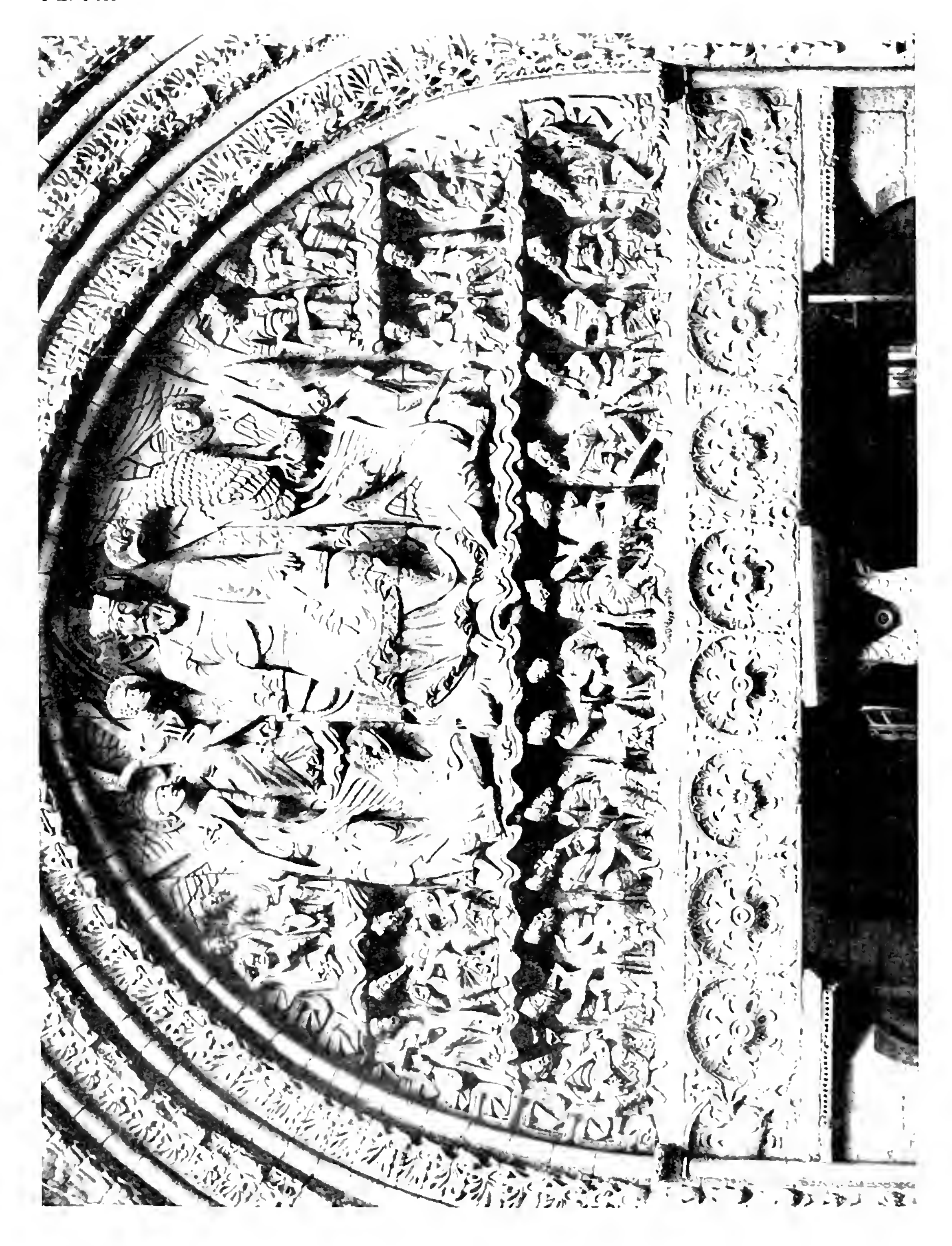

INON
ORES ERI
STEB SIT

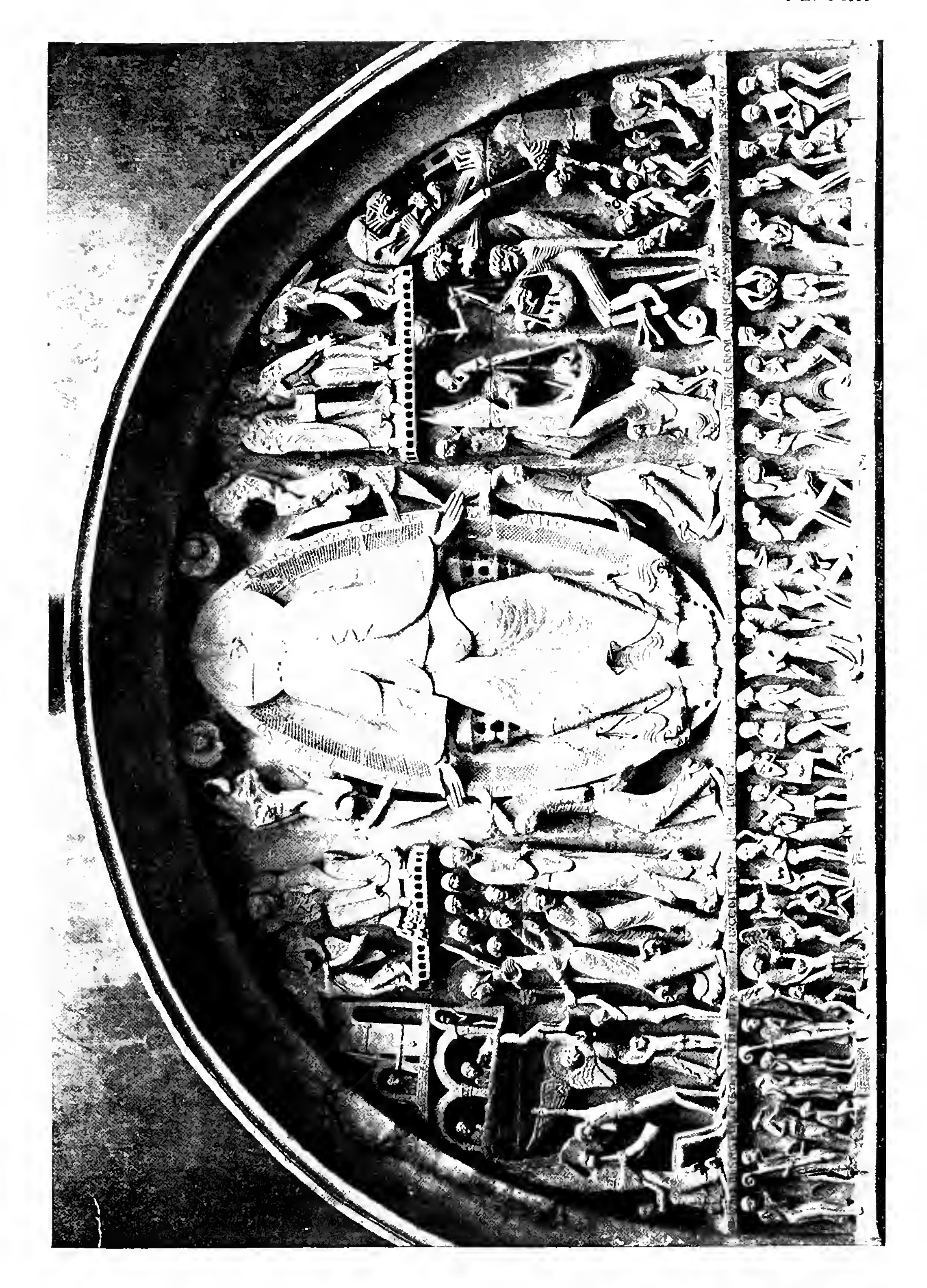
Pl. X





Pl. XII





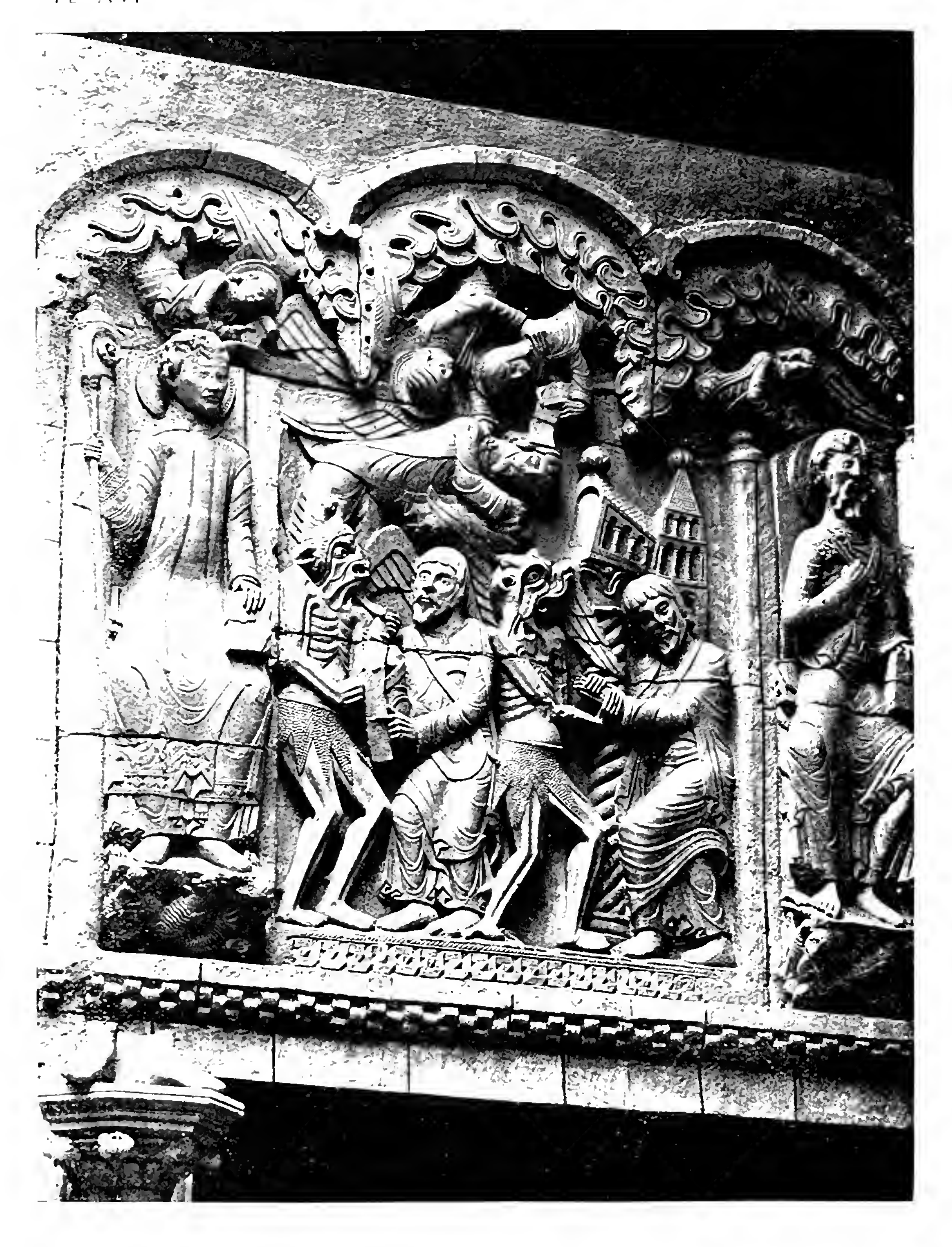
Pl. XIV

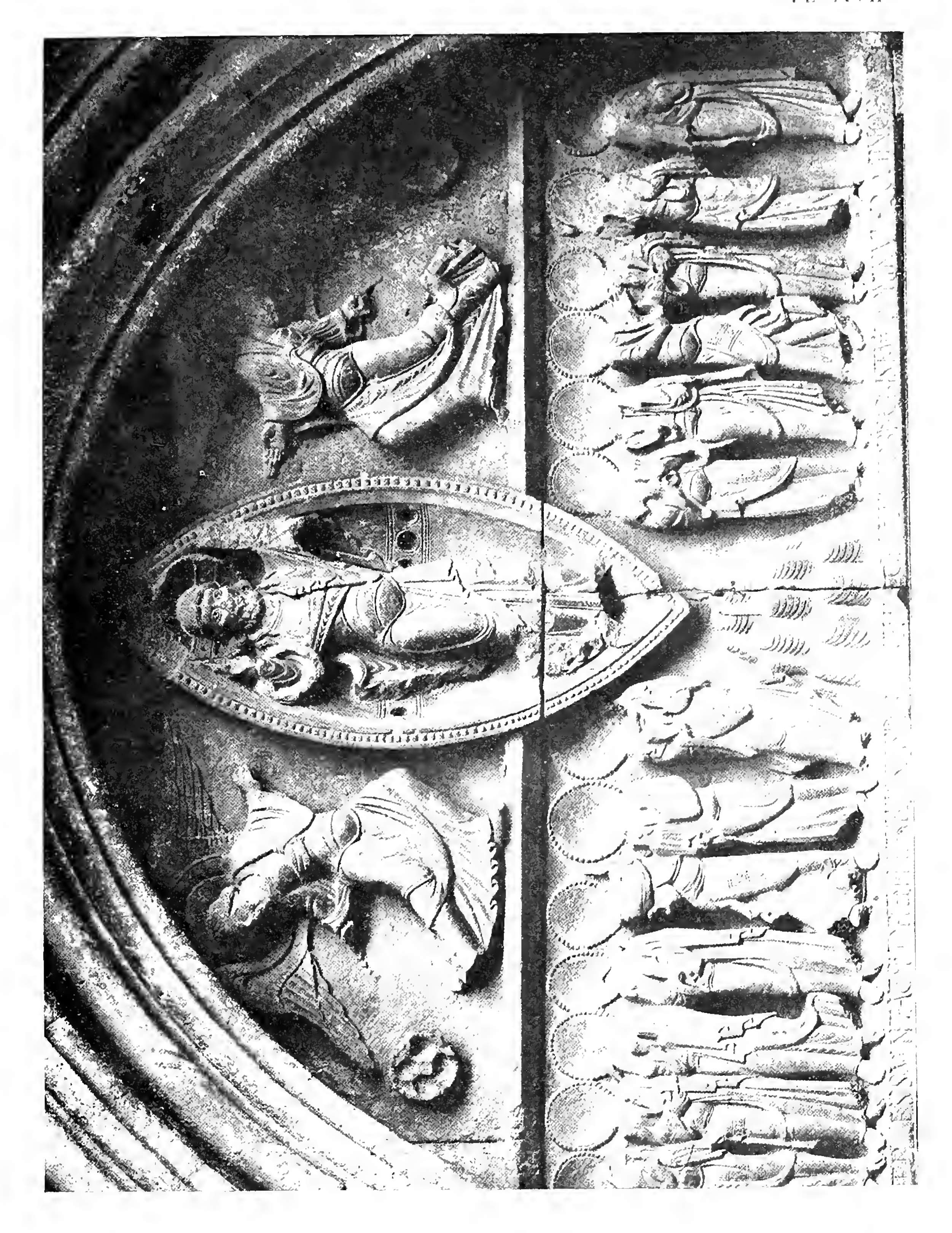


Pl. XV



PL. XVI





PL. XVIII







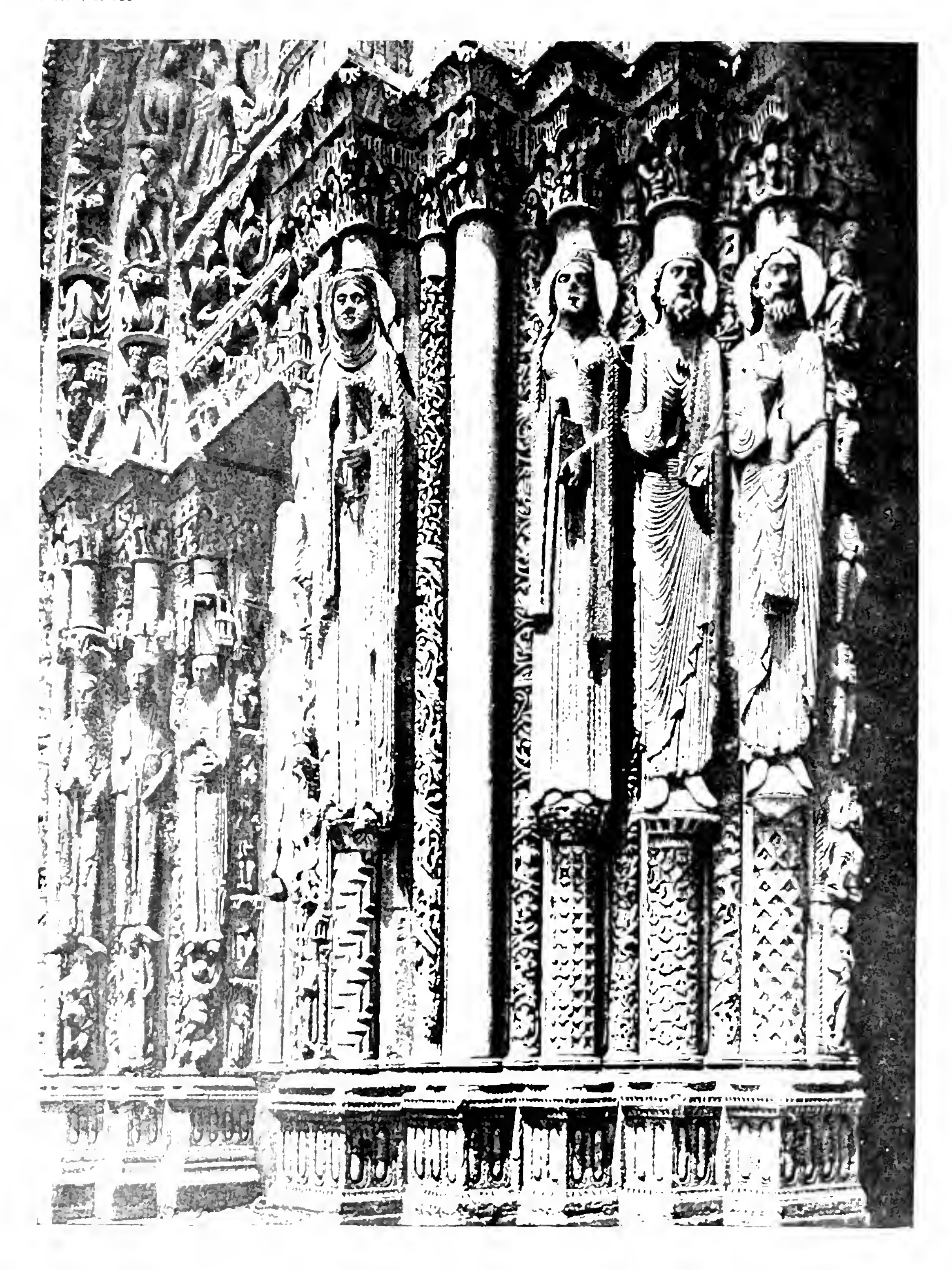


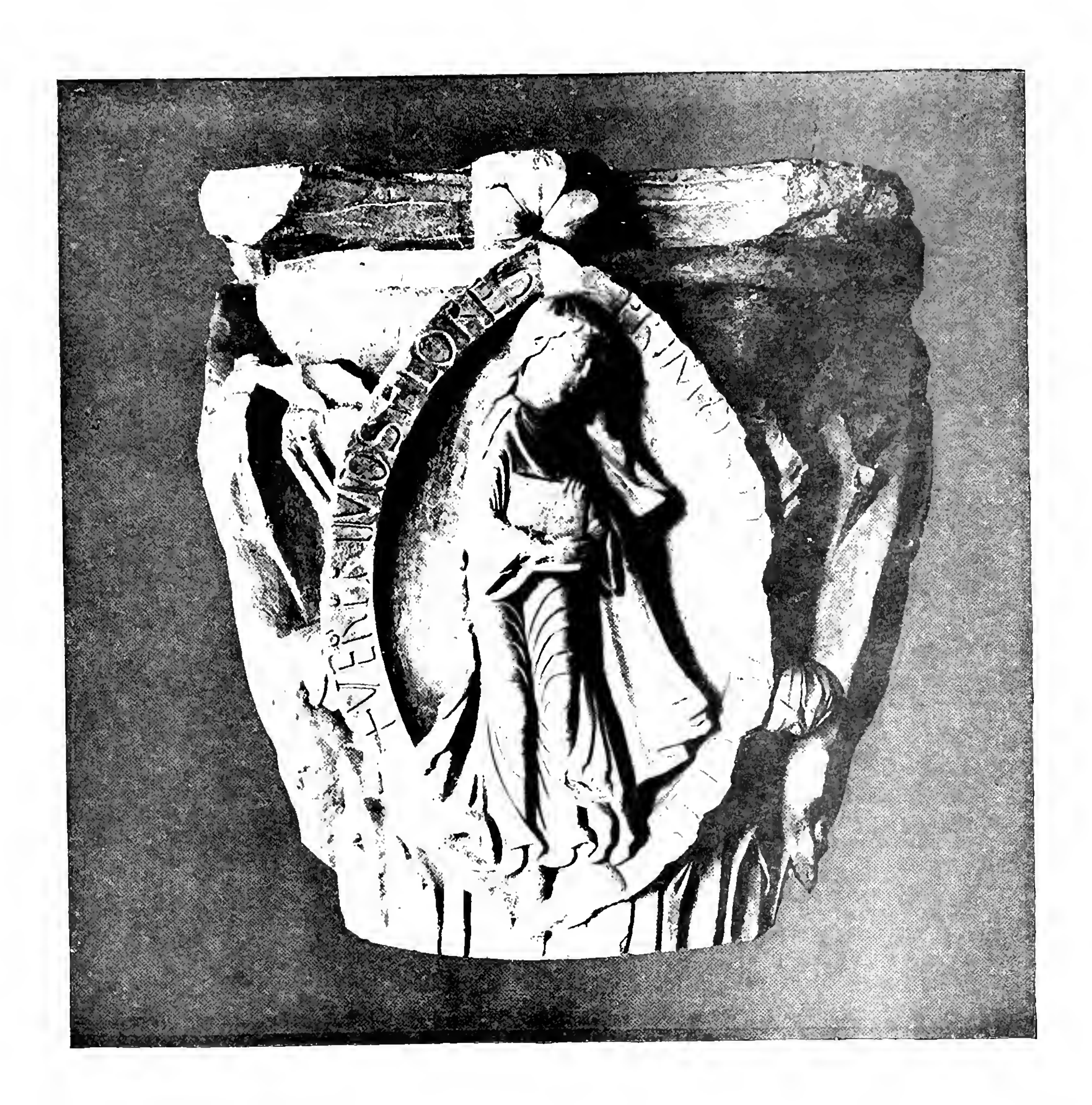


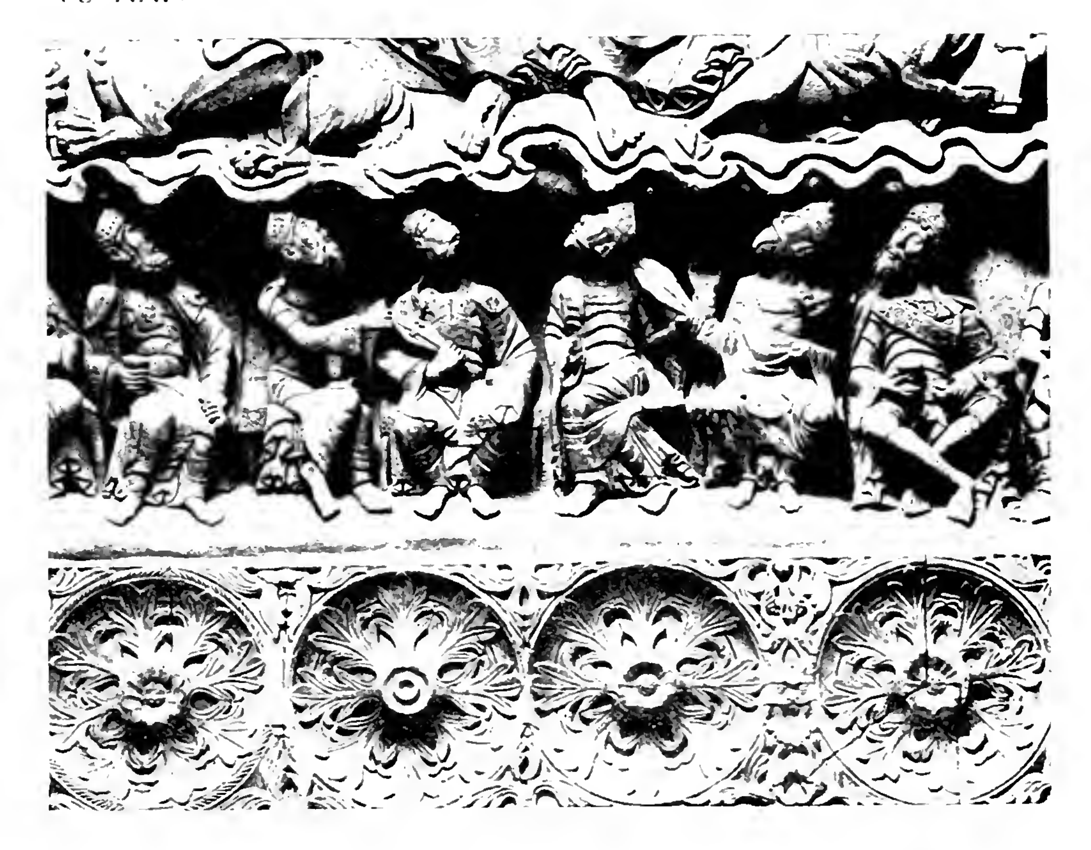
INCIPIT
... IHERONIMI

N A
E L Q

iungit sacerdotium:
immo carta n̄ diuidat
quos xp̄i nectit amor.
Commentarios in osee
amos. zachariam. ma
lachiam. quę poscitis.
scripsissem si licuisset:
pro ualitudine. mitti
tis solatia sumptuum.
notarios nr̄os & libra
rios sustentatis: ut no
bis potissimum nr̄m
desudet ingenium. Et
ecce ex latere frequens
turba diuersa poscentium.
quasi aut equum sit
me uob' poscentib; alus
laborare: aut in ratio
ne dati & accepti. cui
quam preter uos obnoxi
us sim. Itaq; longa egrotatione fractus. ne
penitus hoc anno reticerem. & apud uos mutus
essem. triduum opus uestro nomini consecra
ui. Interpretatione uidelicet trium salomo

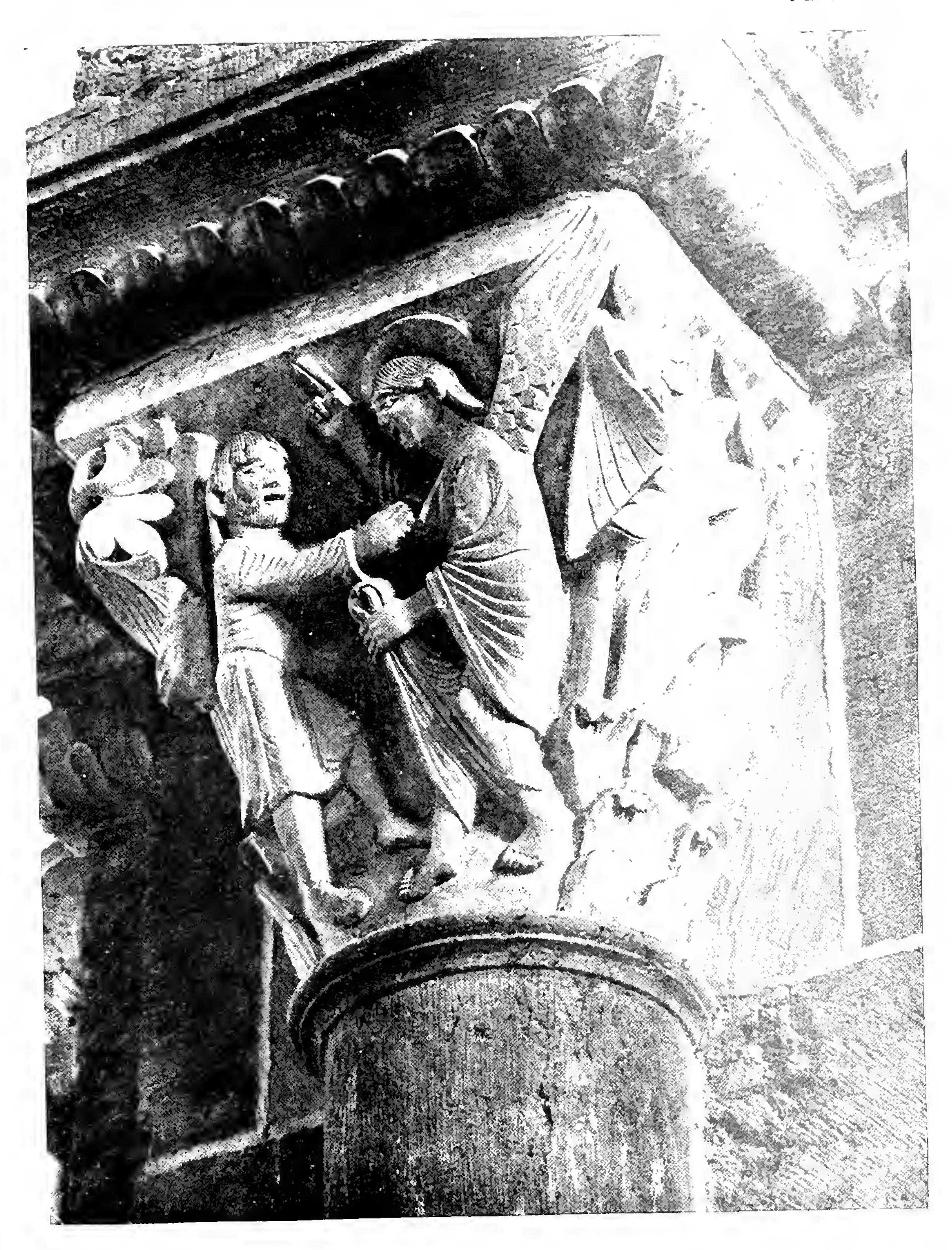






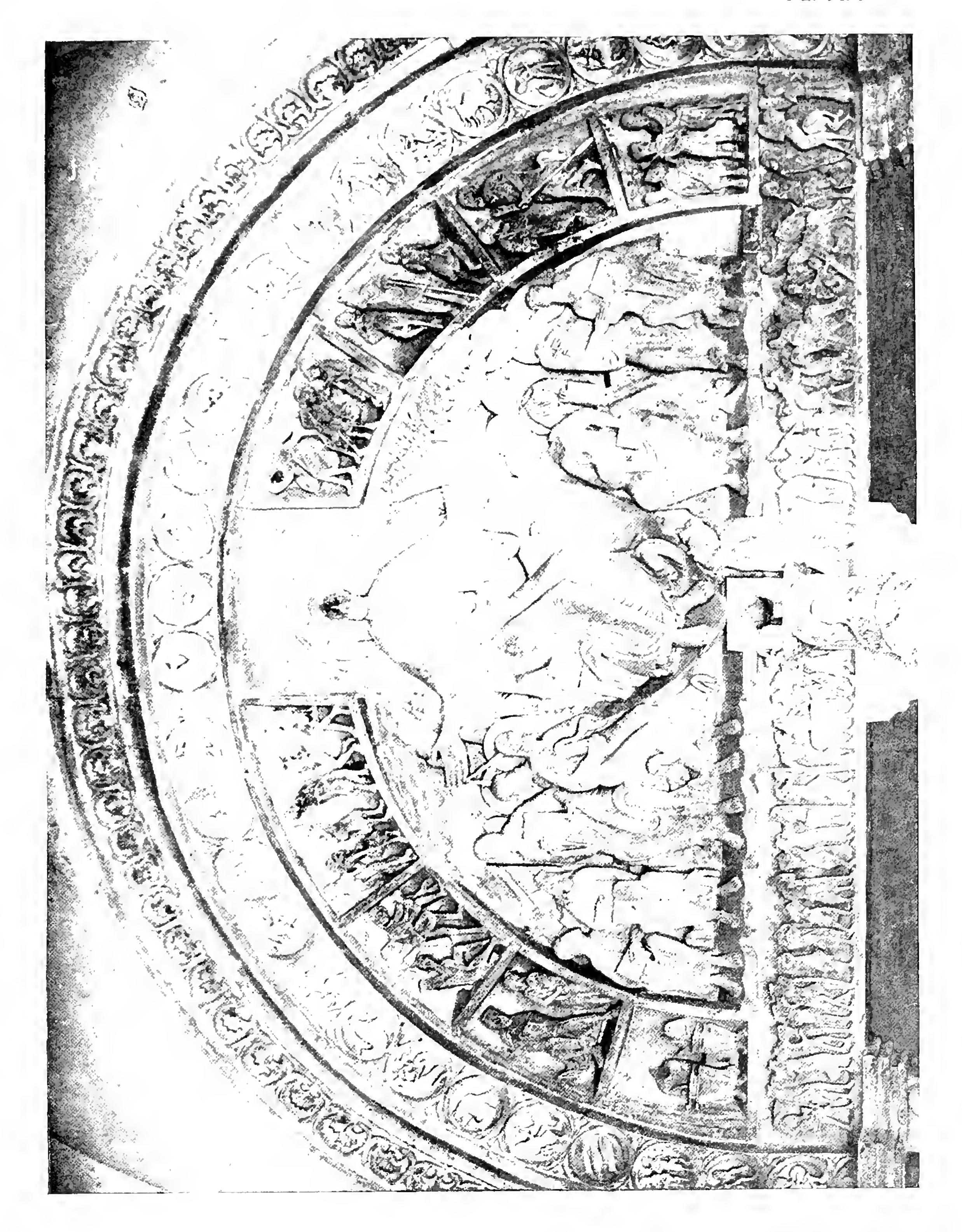


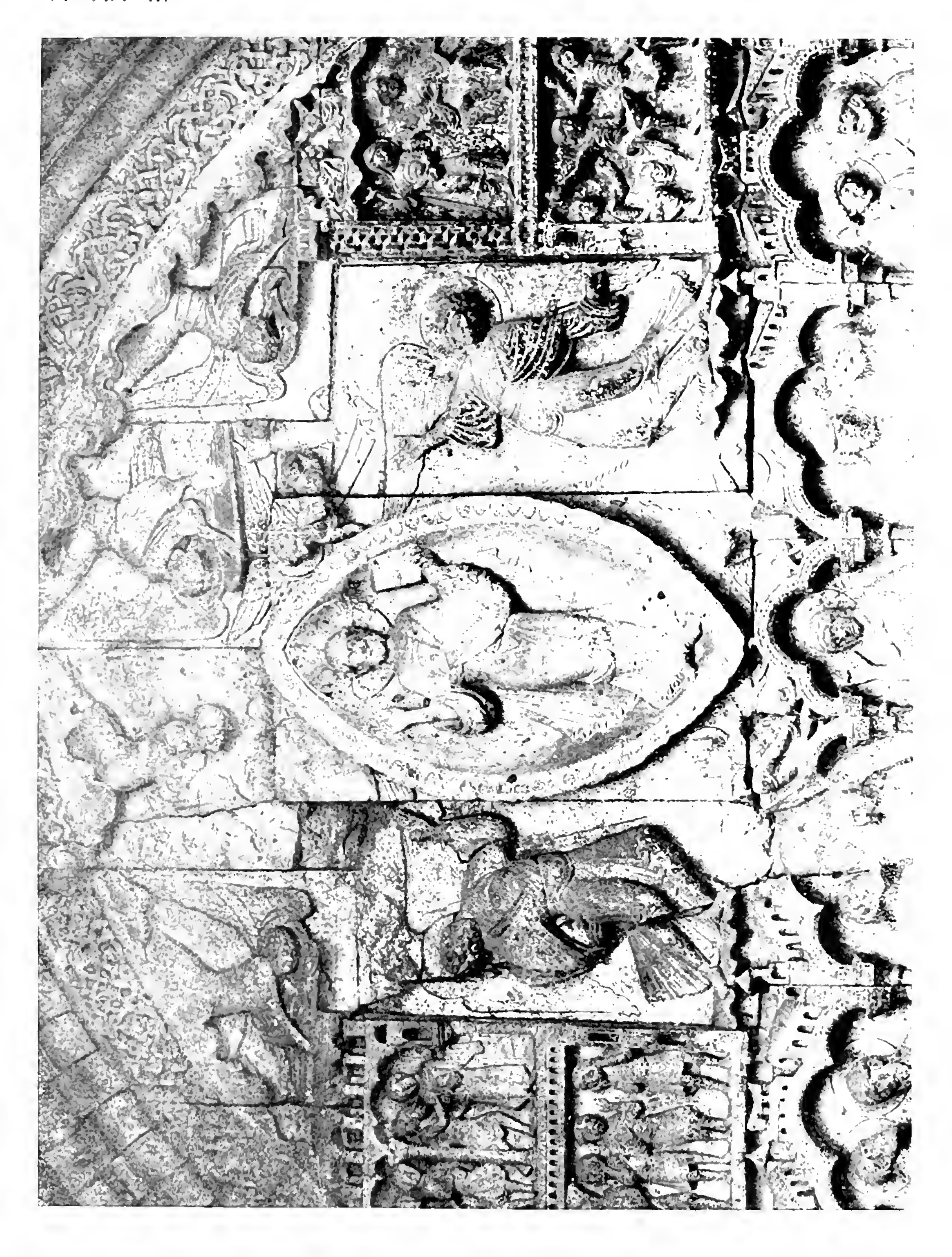

Sci sps dñe corda nra mundet infusio. et
sui roris intima aspersione fecundet

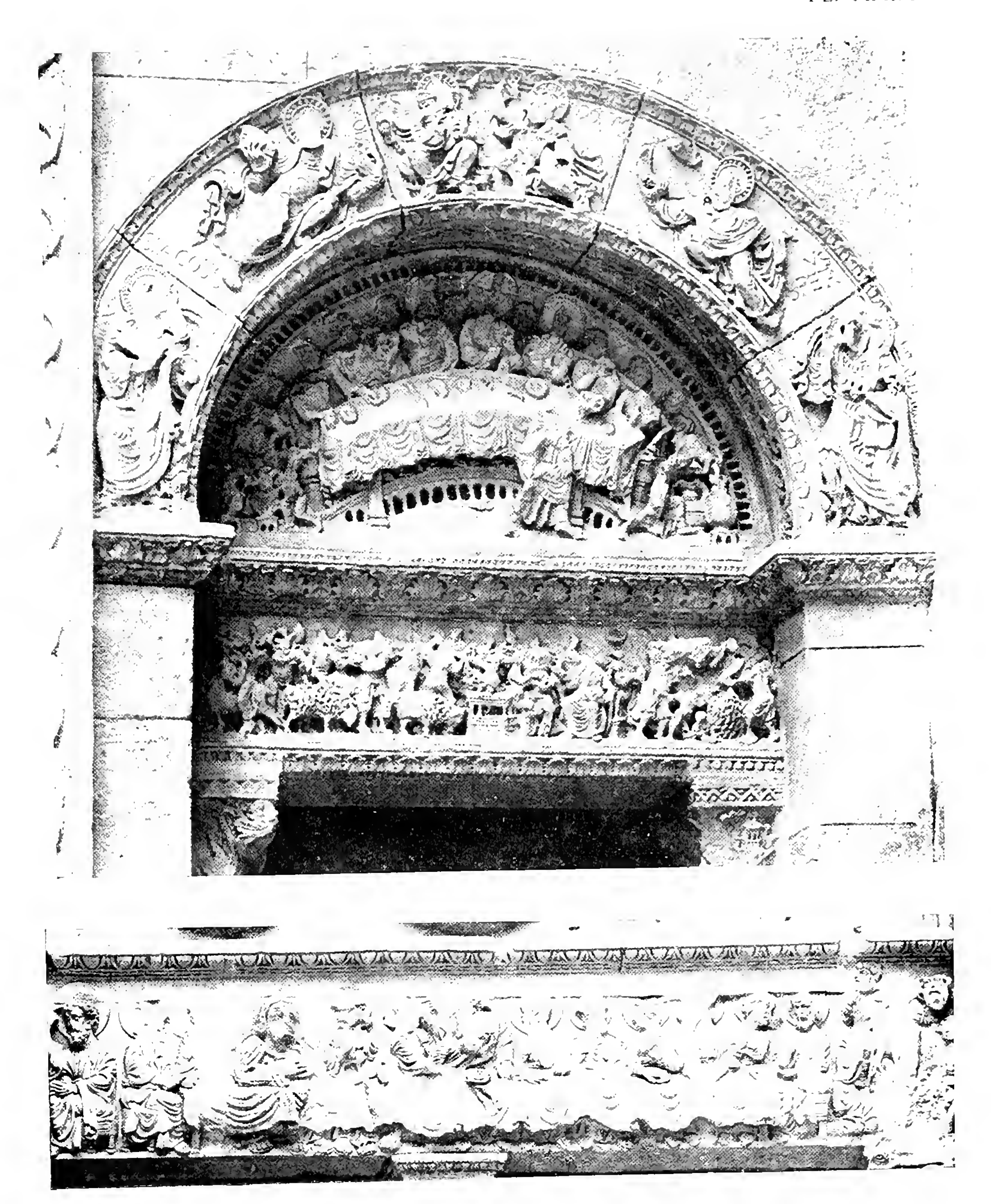


Pl. XXVI





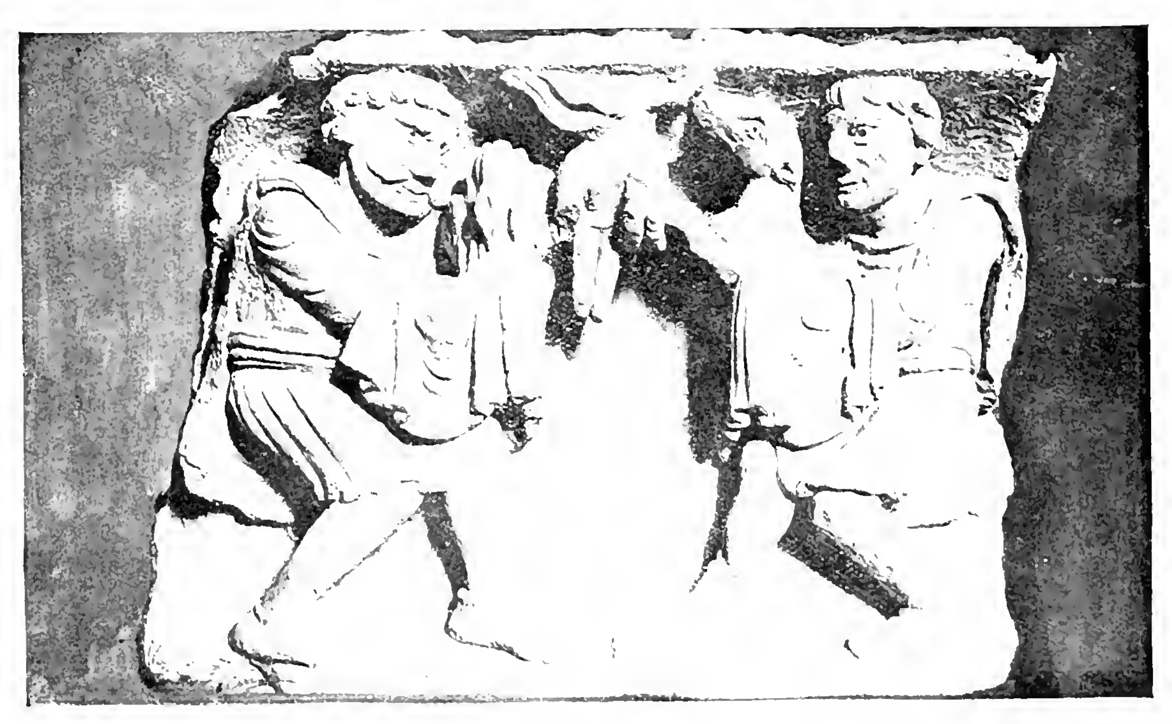




Pl. XXX







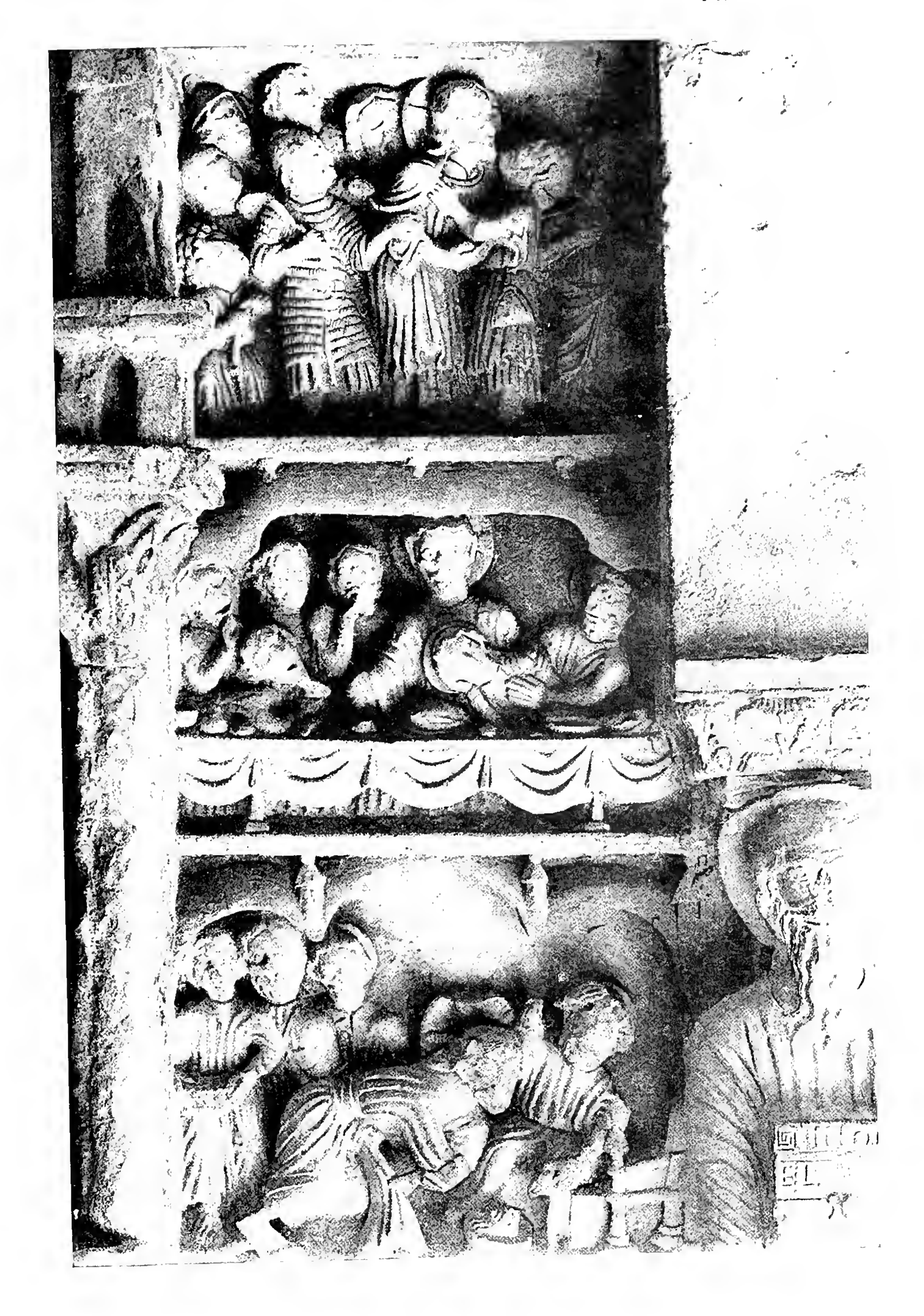


Pl. XXXIV

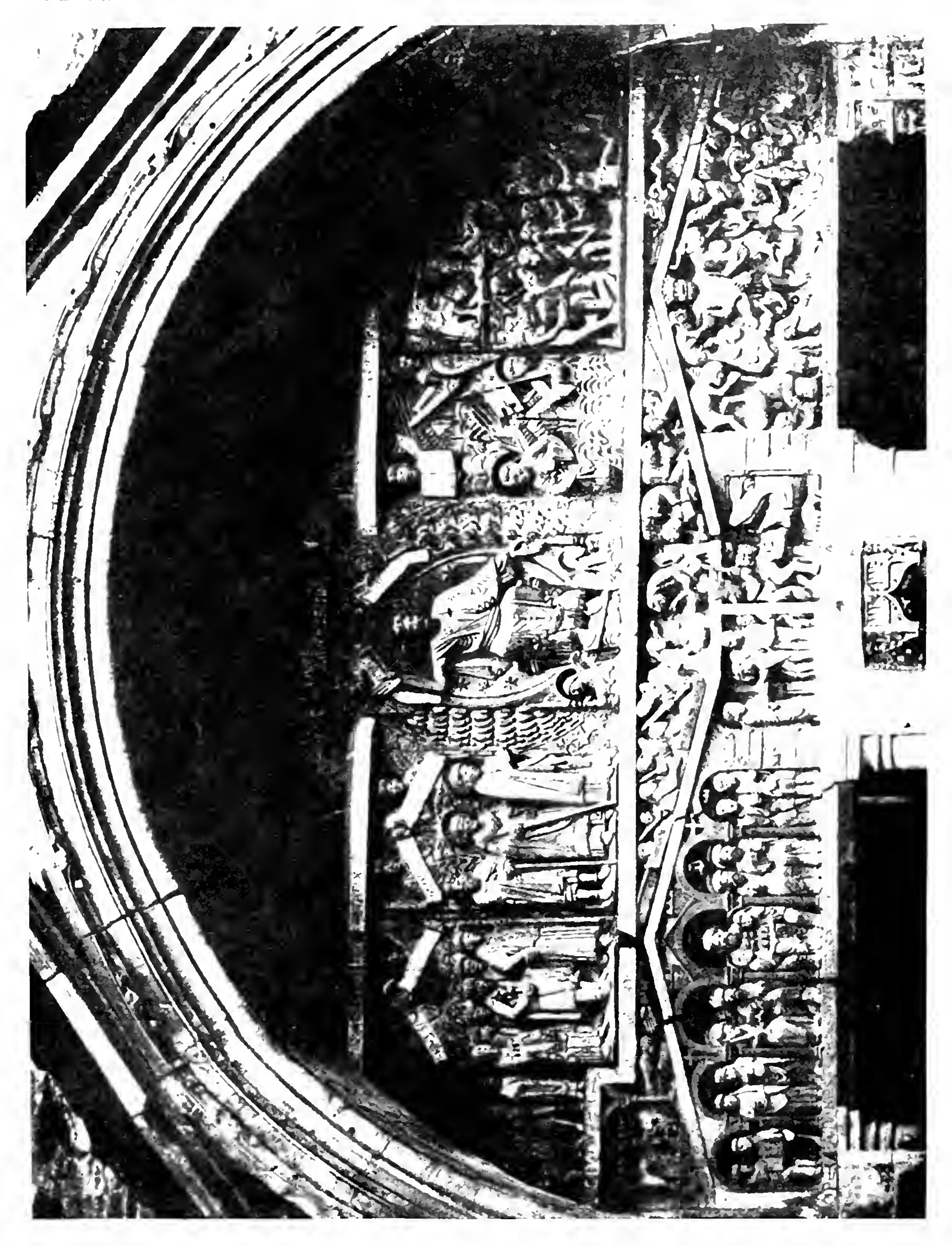




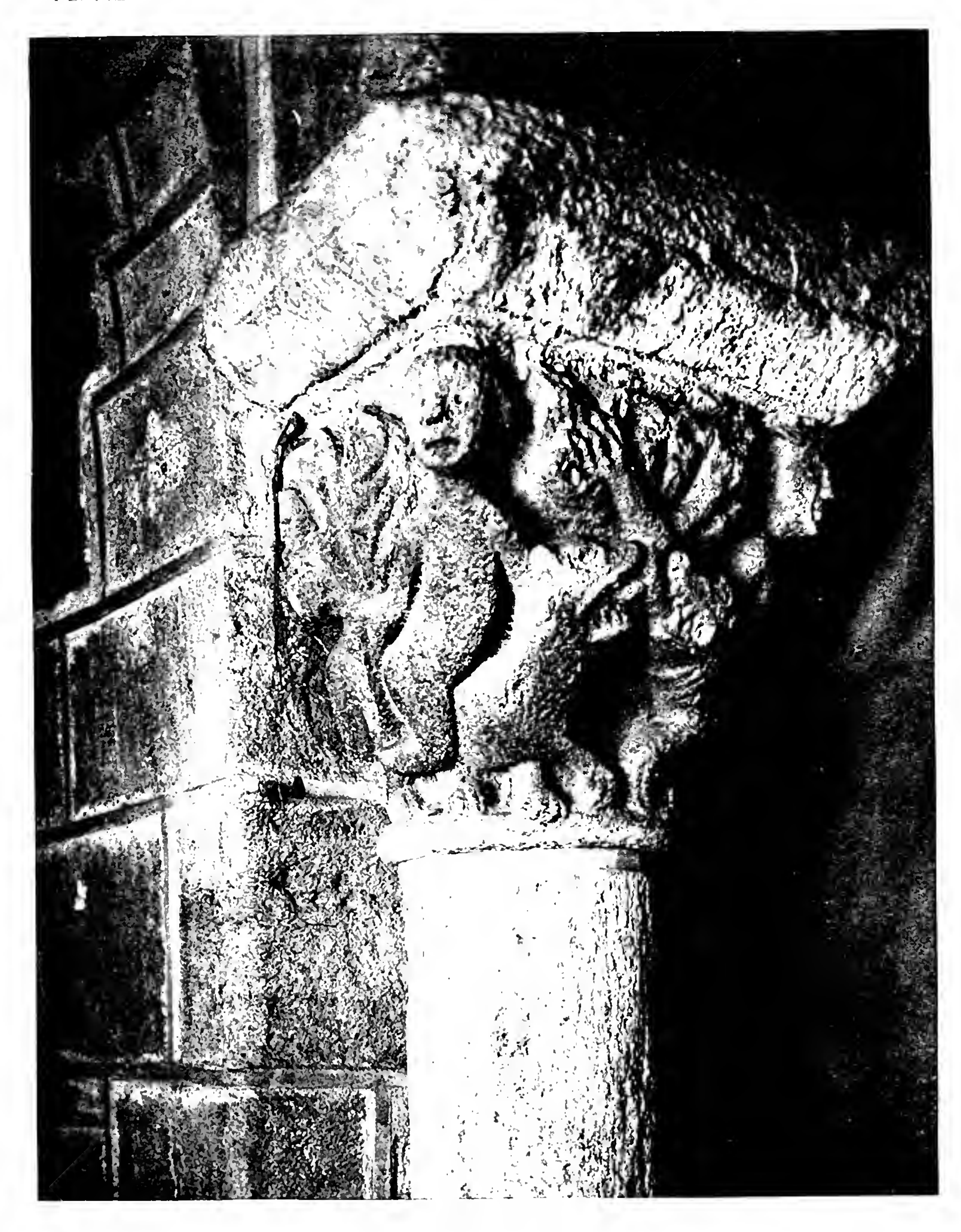




Pl. XXXVIII




84





Pl. XLII





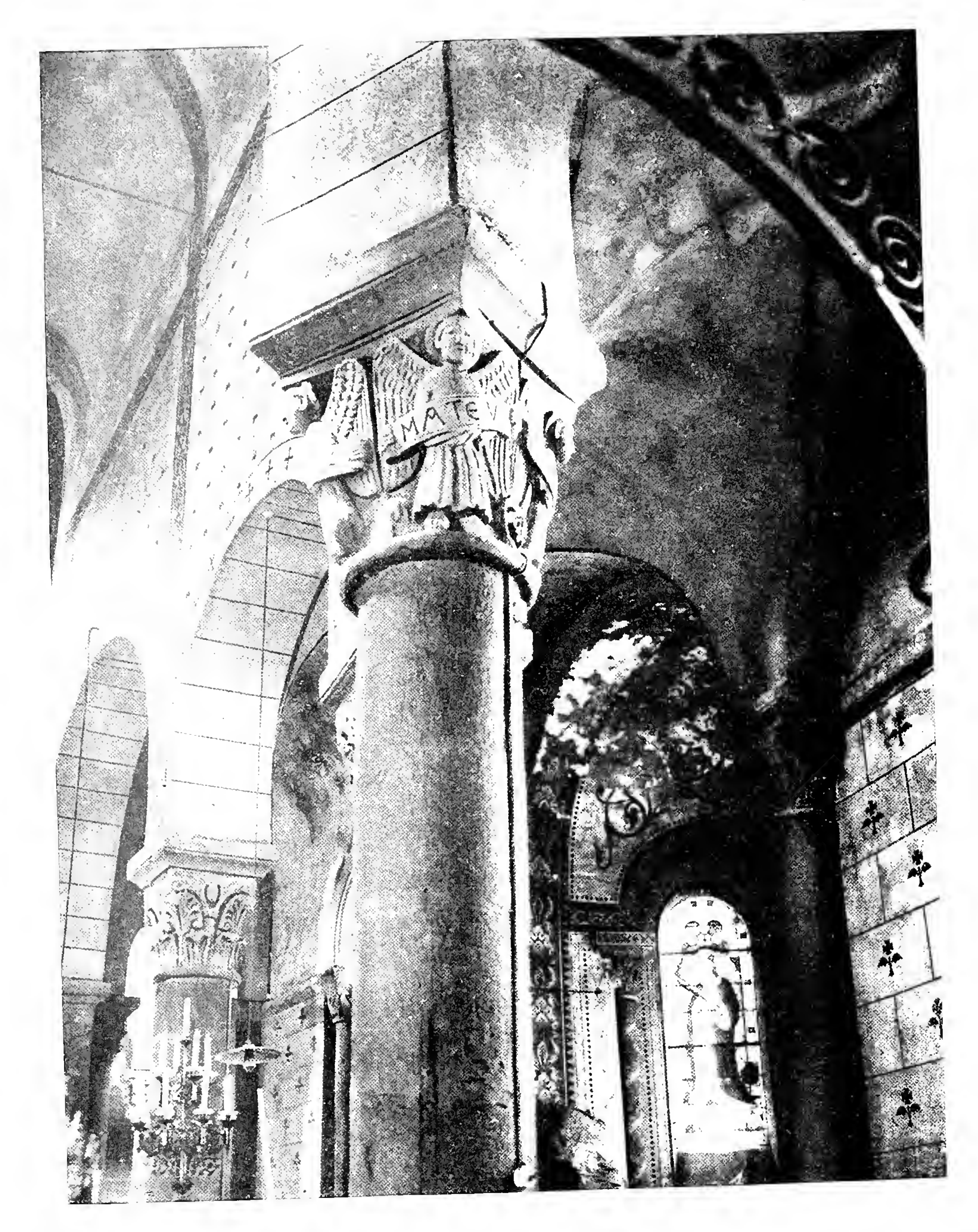





85




GENERATIO


MATEV





